THE UNIVERSITY OF ALBERTA

RELEASE FORM

NAME OF AUTHOR: Fèlix Calvó Berenguer

TITLE OF THESIS: Influencias literarias alemanas en las novelas de Benito Pérez Galdós.

DEGREE FOR WHICH THESIS WAS PRESENTED: Master of Arts

YEAR THIS DEGREE WAS GRANTED: 1980

THE UNIVERSITY OF ALBERTA

INFLUENCIAS LITERARIAS ALEMANAS EN LAS NOVELAS DE BENITO PÉREZ GALDÓS.

BY

(C) FÈLIX CALVÓ BERENGUER

A THESIS

SUBMITTED TO THE FACULTY OF GRADUATE STUDIES AND RESEARCH IN PARTIAL FULFILMENT OF THE REQUIREMENTS FOR THE DEGREE OF

MASTER OF ARTS

IN

HISPANIC LITERATURE

DEPARTMENT OF ROMANCE LANGUAGES

EDMONTON, ALBERTA

FALL, 1980

THE UNIVERSITY OF ALBERTA

FACULTY OF GRADUATE STUDIES AND RESEARCH

The undersigned certify that they have read, and recommend to the Faculty of Graduate Studies and Research, for acceptance, a thesis entitled: Influencias literarias alemanas en las novelas de Benito Pérez Galdós, submitted by: Fèlix Calvó Berenguer, in partial fulfilment of the requirements for the degree of Master of Arts in Hispanic Literature.

ACKNOWLEDGMENTS

Appreciation is expressed to the library staff of the University of Alberta, particularly those who have procured needed materials through Inter-library Loan.

To Professor Albert Forcadas go my special thanks for his valuable suggestions. His guidance and assistance initially introduced me to the relationship of Galdós' novels to German literature, and he subsequently has been most generous in helping prepare this manuscript.

Edmonton, Alberta
September 24, 1980

CONTENIDO

RESUMEN

El influjo que ejerció la literatura alemana sobre Don Benito Pérez Galdós ha sido ignorado o marginado por la crítica.[1] Con el presente trabajo aspiramos a llenar parte del vacío existente en el área de influencias alemanas en la obra del insigne canario.

La introducción presenta: (a) un sumario de los principales escritores, nacionales o extranjeros, que sirvieron de inspiración a Galdós haciendo hincapié en el papel decisivo que desempeñó Cervantes como modelo principal; (b) la conclusión según la cual el interés de Don Benito por la cultura alemana no implicó ninguna simpatía fervorosa por el régimen político de la Alemania de Bismarck; (c) un compendio del propósito y método utilizado en la confección de esta tesis.

El resto de nuestro trabajo está repartido en cinco capítulos. El capítulo I ofrece, de un modo general, un panorama de las influencias literarias germánicas esparcidas por el amplio y dilatado horizonte de la novelística galdosiana. Para ello hemos comparado las novelas de Galdós con ciertas obras alemanas bien conocidas, señalando lo que hay de común entre Galdós y sus fuentes germánicas. La conclusión final revela que Don Benito se inspiró en autores alemanes del siglo XVIII.

En el capítulo II hemos comparado a *Marianela* con *Wilhelm Meister*. De hecho, este capítulo es una enumeración de la multitud de semejanzas entre la Nela y Mignon, principal protagonista en la novela de Goethe. La conclusión es que *Marianela* se escribió teniendo en mente a *Wilhelm Meister* desde el principio hasta la catástrofe final.

El capítulo III trata de la huella que el krausismo dejó en Galdós. Después de un análisis breve de la filosofía de Krause, hemos examinado

cuatro obras de Don Benito donde encontramos pruebas fehacientes de la simpatía que nuestro autor dispensó a la nueva tendencia. Finalmente, hemos señalado los casos en los que Galdós se aparta del krausismo ortodoxo.

En el capítulo IV hay un examen de algunos personajes alemanes que, transformados por Galdós, fueron incorporados a sus novelas. Así, por ejemplo, el amigo Manso es la versión españolizada de Kant. Como colofón añadimos una lista de nombres alemanes que aparecen en la novelística galdosiana. El último capítulo (V) se refiere a la influencia de E.T.A. Hoffmann en la creación de *La Sombra*. Hemos anotado una serie de temas, situaciones y descripciones comunes entre la obra del célebre cuentista prusiano y la antedicha novela de Galdós. La conclusión final manifiesta que nuestro escritor empleó ciertas fórmulas aprendidas en Hoffmann.

La selección del tema "Influencias literarias alemanas en la obra de Benito Pérez Galdós" se desprende del hecho de que el ilustre canario sintiera un vivo interés por la literatura, música y filosofía alemanas. Galdós, que no sabía alemán, tuvo acceso a la cultura germánica a través de traducciones francesas, principalmente.[2] No se cansaba Don Benito de escribir largos y detallados artículos acerca de personajes alemanes --- compositores, las más de las veces ---. En el diario *La Nación*, del 3.II.1865, después de otorgar grandes alabanzas a Goethe, califica a *Fausto* de "inmortal poema, una de las más asombrosas producciones del género humano".[3] Galdós, muy perspicaz, se da cuenta de la pujanza de la cultura de Alemania, de su infiltración en el mundo mediterráneo y exclama: "No es la primera vez que el Norte invade y sustituye al Mediodía".[4]

ABSTRACT

The German influence on Don Benito Pérez Galdós has often been ignored or dismissed lightly by critics.[1] In the present work we hope to fill part of the existing vacuum in this area of the critical study of Galdós.

The Introduction presents: (a) a summary of the main writers, Spanish and foreign, who became a source of inspiration to Galdós, placing special emphasis on the prominent role played by Cervantes; (b) the conclusion that Galdós, despite his great interest in German culture, did not support Bismarck's political regime; (c) a compendium of the aim of this Thesis, together with a brief explanation of the methods used within it.

The remainder of the study consists of five chapters. Chapter I presents, in a succinct manner, a literary panorama of German influences that become evident in many *Novelas Contemporáneas*. In order to show the actual impact of Germany's leading authors on Don Benito we have pointed out their close affinities. The final conclusion reveals that Galdós found eighteenth-century German literature very fascinating and, in consequence, was inspired by it.

In Chapter II we have compared *Marianela* with *Wilhelm Meister*. In fact, this chapter is a systematic enumeration of a great number of similarities between Nela, chief heroine in Galdós *Marianela,* and Goethe's character, Mignon. The conclusion is that the entire Spanish novel was, from the beginning till the very end, an imitation of Goethe's work.

Chapter III is, in effect, a retrospective summary of the impact of Krausism on several novels by Galdós. After a short analysis of Krause's

philosophy, we have arrived at the conclusion that Don Benito was very much in favor of the new tendency and, as a result, a lot of Krausism can be traced in Galdós' novels. Of course, we have also indicated those cases where Don Benito differs, even though slightly, from orthodox Krausism.

Chapter IV contains a cross-examination of certain German characters who, transformed by Galdós to suit his wishes, took active part in his novels. Thus, for instance, Máximo Manso is a Spanish version of Kant. Finally, we have annotated a series of German personages who appear in Don Benito's writings. The last Chapter V deals with E. T. A. Hoffmann's influence on *La Sombra*, a crucial work written in the early years of Galdós' literary career. We have recorded a collection of themes, patterns and descriptions common to the works of the Prussian story teller and the aforementioned novel by Galdós. The final conclusion reveals that the Spanish writer employed certain well-known formulae from Hoffmann.

The selection of the theme "German Literary Influences on Benito Pérez Galdós" stems from the fact that Don Benito always displayed great interest in Germany's literature, music and philosophy. Galdós, who did not speak German, had access to German literature principally through French translations.[2] He never wearied of writing lengthy and detailed articles on prominent Germans -- composers for the most part -- and in the edition of the daily newspaper *La Nación* of 3.II.1865, after extolling the virtues of Goethe, he describes *Faust* as an "immortal poem, one of the most amazing products of mankind."[3] Galdós, with his usual perspicacity, was fully aware of the thrust of German culture, and its infiltration into the Mediterranean world and wrote: "it's not the first time

that the North has invaded and substituted the South."[4]

Notas

1 Hensley C. Woodbridge, *Benito Pérez Galdós: A Selective Annotated Bibliography* (Metuchen, N.J.: The Scarecrow Press, Inc., 1975), pp. 47-48.

2 Alexander Haggerty Krappe, "The Sources of B. Pérez Galdós, *Doña Perfecta*, Cap. VI," *Philological Quarterly*, VII (January, 1928), pp. 305-6.

3 William H. Shoemaker, *Los artículos de Galdós en "La Nación"* (Madrid: Ínsula, 1972), p. 21.

4 Ibíd., p. 22.

INTRODUCCIÓN

Benito Pérez Galdós, observador agudo, viajero incansable, ávido lector e investigador minucioso, se nutre de numerosas y variadas fuentes a la hora de escribir sus novelas. Una pléyade selecta de genios de la literatura universal le sirve de inspiración y de modelo. Tres son los motivos que, a nuestro modesto entender, le impulsan a imitar a los grandes maestros: la necesidad de crear para sí un buen estilo, la voluntad de superarse constantemente y el ansia de ocupar un puesto elevado entre las figuras capitales de las letras europeas.

La crítica ha señalado, mediante una producción nada desdeñable de libros y artículos eruditos, que Cervantes, más que ningún otro novelista nacional o extranjero, es el modelo indiscutible de Galdós. Tenemos, por ejemplo, a José Montesinos quien asegura que: "Galdós se hizo en la lectura del *Quijote*. Es increíble lo que llegó a deber a Cervantes, y al decirlo no me refiero a ocasionales reminiscencias o imitaciones que pueden inventariarse pacientemente en tesis o artículos, sino al modo de ver hombres y cosas de España; si se me permite la expresión, diré que Cervantes le ha hecho a Galdós los ojos."[1]

Para Ricardo Gullón, "Galdós es el gran heredero español de Cervantes: su continuador. Lenguaje, cadencia, manierismos, estilos corresponden a los del gran modelo y testimonian un parentesco espiritual entrañable."[2] Gustavo Correa ve una tradición mística que se entrelaza con el cervantismo en las novelas galdosianas: "Galdós se halla inmerso en el denso mundo cervantino del *Quijote*, la perspectiva cervantista cobra especial sentido y dirección al hallarse fundida con la tradición mística española."[3]

Joaquín Casalduero afirma que Cervantes, por encima de cualquier otro literato, forma el fondo sobre el cual se destaca la obra de Galdós, "el *Quijote,* sentido y comprendido, como es natural, según las ideas de mediados del siglo XIX, es el que proporciona a Galdós los medios para contemplar la realidad española y para crear el perfil grotesco de gran número de personajes."[4]

Además de dedicarse al estudio del famoso Hidalgo, Galdós presta, ya desde joven, mucha atención al arte y obras de autores extranjeros sobresalientes. Las influencias literarias foráneas, que se hacen sentir en algunos casos tanto o más que las españolas, son, por su calidad y cantidad, dignas de figurar en un primerísimo plano. No hay que olvidar que Galdós quiere, a toda costa, ponerse a la altura de los grandes prosistas internacionales y que estaba, por lo tanto, muy versado en literatura europea.

Dos escritores franceses, Balzac y Zola, despiertan el interés de don Benito. En su primer viaje a Francia, durante el verano de 1867, nuestro escritor adquiere, en uno de esos kioscos tan típicos como abundantes a lo largo del Sena, la obra *Eugénie Grandet.* El año siguiente, Galdós realiza otra excursión a París y esta vez compra la *Comédie Humaine* entera. "La comparación con Balzac -- advierte Salvador de Madariaga -- se impone por haber escrito Galdós una verdadera Comedia Humana en un medio español."[5] Gullón y Casalduero coinciden en afirmar que la reaparición de personajes, idea originaria de Balzac, es una de las peculiaridades que Galdós no duda en apropiarse. Zola, el máximo exponente del Naturalismo, goza de cierta admiración por parte del ilustre novelista canario. Ambos tienen, tal como queda demostrado en numerosos trabajos eruditos y especialmente en la tesis doctoral de

Mary B. MacDonald, puntos de contacto importantes, inquietudes compartidas: interés por el Naturalismo, por la renovación de la literatura y de la educación, anticlericalismo, amén de una similitud interesantísma en técnicas, descripciones y tramas.

Las influencias inglesas, de Dickens y de Shakespeare principalmente, son de orden secundario. Doireann MacDermott escribe: "En Galdós está presente Dickens como estímulo y como símbolo de la creación literaria, pero el mundo novelesco de uno y otro son enteramente distintos. En Galdós, las figuras inglesas y las alusiones a Inglaterra nos ponen en contacto más o menos directo con su vida de colegial, con la participación inglesa en la guerra de la Independencia: son testimonio de unos viajes a aquel país y de una admiración fervorosa hacia su más importante novelista; pero se mantienen siempre como meras y lejanas referencias, sin alcanzar nunca decisivo relieve en el vastísmo friso humano puesto en movimiento por la maravillosa imaginación de Galdós."[6] A pesar de la gran admiración que Galdós siente hacia Shakespeare, Hope K. Goodale concluye que Don Benito "no comprendió totalmente ni la complejidad ni el alcance del arte de Shakespeare."[7] Effie Erickson añade: "en lo tocante a doctrinas sociales, se puede decir que estos dos escritores (Dickens y Galdós) estaban de acuerdo aunque Galdós forjó sus ideas a través de su experiencia personal y no por medio de un contacto directo con Dickens."[8]

Mientras que la crítica se ha ocupado más de la influencia de Balzac, Zola, Cervantes, Dickens y Shakespeare en las obras de Benito Pérez Galdós, las influencias alemanas, mucho más importantes de lo que a primera vista parecen, no han recibido la atención que merecen. En ocasiones el lector advierte con relativa facilidad, en cuanto se pone

en contacto con algunas novelas galdosianas, el influjo cultural de Alemania en forma de citas, explícitas o implícitas, y de simples alusiones textuales bien veladas. Otras veces, el lector se da cuenta de que Galdós cita a este o a aquel personaje alemán, ya para establecer una comparación o un contraste, o que simplemente alude a él sin nombrarlo. En muchos casos Galdós pone en boca de sus personajes novelescos el nombre de algún alemán famoso, real o ficticio, en otras ocasiones ciertas frases o ideas de clara inspiración germánica se entremezclan en la conversación. Galdós, por lo visto, se nutrió también de la dulce ambrosía de los mejores novelistas alemanes. Goethe, universalmente aclamado como uno de los más geniales de los grandes hombres de letras europeos, le produjo un embeleso extraordinario.

Mero conocimiento de la literatura, filosofía y música alemanas, sin embargo, no implica amor, respeto, admiración y simpatía por el régimen político de la Alemania de aquel entonces. Asegurar que Galdós es un germanófilo consumado sería tan arriesgado como inútil. El hecho de que sintiera un vivo interés por la cultura alemana no presupone ninguna admiración profunda, ninguna simpatía fervorosa por los líderes civiles y militares que gobernaban en Berlín durante aquella época. Bien al contrario, Galdós censura a menudo los planes del káiser porque parecen demasiado belicosos "el Kronprinz, el futuro Guillermo II, le parece joven sin tacto, indiscreto y vanidoso, cuya subida al trono pondrá en peligro la paz de Europa."[9] Cuando visita la capital del II Reich Galdós escribe: "Berlín es población grandona, triste . . . en esta ciudad domina la rigidez militarista."[10] Berkowitz nos proporciona la siguiente explicación, que bien pudiera tomarse como otro motivo que impedía a Galdós ser un admirador en cuerpo y alma del II

Reich "in 1887 he (Galdós) was probably still under the influence of the anti-German wave which had swept Spain in 1885 as a result of the threatened seizure of the Caroline Islands by Berlin."[11] Esos casos son lo de menos si tenemos en cuenta que Galdós era un liberal y, por lo tanto, estaba en contra de todos los regímenes dictatoriales sin distinción de nacionalidad; así pues, nuestro autor censura amargamente los atropellos cometidos por la República Francesa y por el imperialismo inglés: "Los ingleses, que poseen el sentido político nacional en grado más alto que ningún otro país, carecen en absoluto de sentido político internacional, son los patrocinadores del derecho de la fuerza y los maestros del despojo y la violencia."[12]

El propósito de esta tesis es estudiar y determinar los puntos de contacto entre las obras del novelista español y la literatura alemana. No pretendemos establecer un estudio exhaustivo, pues, (1) nos hemos limitado sólo a un cierto número de novelas y (2) hemos pasado por alto otras alusiones que no nos parecían atribuibles de un modo incontestable a la literatura alemana.

El criterio que nos ha guiado en la confección de esta tesis es el siguiente: (1) mención explícita de un autor o una obra; (2) pasajes paralelos tan conspicuos que sin lugar a dudas son un eco de alguna obra alemana; (3) similitudes notables que claramente son reminiscencias de la literatura alemana, aunque Galdós pueda haberlas alterado considerablemente; (4) simples referencias que, esparcidas acá y allá en las novelas galdosianas, son un reflejo más del interés constante que nuestro escritor mostraba por lo alemán. En definitiva, seguiremos y estudiaremos todas las huellas que Alemania y sus escritores dejaron en la producción de Galdós, con lo que esperamos hacer una contribución

al estudio de las fuentes literarias del gran escritor.

Notas

1 José F. Montesinos, *Galdós* (Madrid: Editorial Castalia, 1972), p. xvii, Vol. I.

2 Ricardo Gullón, *Galdós, novelista moderno* (Madrid: Editorial Taurus, 1960), p. 57.

3 Gustavo Correa, "Tradición mística y cervantismo en las novelas de Galdós," *Hispania,* 53 (1970), pp. 842-851.

4 Joaquín Casalduero, *Vida y obra de Galdós* (Madrid: Biblioteca Románica Hispánica, Editorial Gredos, 1961), p. 77.

5 Salvador de Madariaga, *De Galdós a Lorca* (Buenos Aires, 1960), p. 98.

6 Doireann MacDermott, "Inglaterra y los ingleses en la obra de Pérez Galdós," *Filología Moderna,* nos. 21-22 (1965), p. 58.

7 Hope K. Goodale, "Allusions to Shakespeare in Galdós," *Hispanic Review,* 39 (1971), p. 260.

8 Effie L. Erickson, "The influence of Charles Dickens on the novels of Benito Pérez Galdós," *Hispania,* 19 (1936), p. 430.

9 Joaquín Casalduero, op. cit., p. 21.

10 Benito Pérez Galdós, *Obras Completas* (Madrid: Aguilar, 1961), Vol. VI, pp. 1665-6.

11 Chonon H. Berkowitz, *Pérez Galdós, Spanish Liberal Crusader* (Madison: University of Wisconsin Press, 1948), p. 188.

12 Joaquín Casalduero, op. cit., p. 21.

CAPÍTULO I

INFLUENCIAS ALEMANAS DE CARÁCTER GENERAL EN LAS NOVELAS DE PÉREZ GALDÓS

"No hay nada nuevo bajo el sol" dice un viejo refrán español. En algunas disciplinas del saber humano ello es posiblemente cierto, máxime en el dominio de las ideas y problemas filosóficos donde parece que el hombre, a lo largo de la historia, se ha ocupado básicamente de los mismos problemas. La razón por la cual reiteramos estas ideas y problemas es que las circunstancias cotidianas nos conducen a situaciones en las que una serie de sucesos y conocimientos nuevos exigen una revaluación constante de creencias y convicciones básicas. Así pues, el hombre, para no verse mentalmente atrofiado o físicamente aniquilado, debe luchar a brazo partido con el mundo que le rodea.

En el campo de la música el hombre se ha valido de varias combinaciones de sonidos, a menudo acompañados de palabras, para expresar sus sentimientos a un miembro del sexo opuesto. Por ejemplo, Bach escribió una sonata encantadora para su esposa la mayoría de canciones de los trobadores provenzales fueron compuestas en honor a hermosas damas. En la actualidad, algunos compositores y actores se sirven de elementos musicales y de palabras para expresar de un modo artístico o fútil ideas similares. Las cuestiones esenciales de amor, desesperación o felicidad no son nuevas. Solamente los medios, las técnicas y el modo empleados para manifestar estos sentimientos son nuevos.

En el mundo de la literatura la situación no es disímil. Una forma específica de literatura, como por ejemplo la poesía lírica, el drama o la novela, puede ser seleccionada por un escritor para exterio-

rizar ideas y emociones de grande o pequeña consecuencia. Estos géneros vienen complementados por movimientos literarios o estilísticos que, por regla general, representan la disposición de ánimo predominante en una época determinada. El escritor cree que el estilo que él emplea es la mejor herramienta de que puede servirse para comentar acerca de las ideas y problemas que afectan a la humanidad desde tiempos inmemorables -- ideas y problemas innatos en el carácter mismo del género humano. Estos movimientos estilísticos o literarios son muy individualistas y, naturalmente, sugestivos de las épocas en que ocurrieron, v.g., en la literatura española tenemos: Renacimiento, Barroco, Neoclasicismo, y muchos otros a lo largo de los siglos.

Los escritores que, en cualquier período determinado, se hallan en contacto con ideas, situaciones y medio ambiente similares, a menudo escriben con un estilo similar; principalmente si estos escritores dependen del movimiento literario que les da fama, en vez de ser ellos los que den distinción al movimiento. Ciertos movimientos literarios pueden estar de tal manera emparentados que un autor del Romanticismo, por ejemplo, puede tomar una obra del Barroco y adaptarla, a veces incluso usando un lenguaje casi idéntico al de la obra original.[1] Hay otros autores, sin embargo, que a causa de su arte genial parecen elevarse por encima de sus contemporáneos y no pertenecen a ningún movimiento en particular. Estos artistas supremos combinan los distintos materiales a su disposición: motivo, estilo y tema de una manera tal que crean una obra maestra. Los nombres de Cervantes, Goethe o Shakespeare nos vienen inmediatamente a la memoria.

Galdós rechaza cualquier influencia extranjera consciente en sus obras. Clarín le apoya en esta aserción, pero indica que hay similitud

entre el espíritu de las novelas de Galdós y el espíritu que prevalece en las novelas inglesas. W. H. Bishop, al hablar de las novelas galdosianas, escribe: "So far as there is English influence in this literature, it may be said to be more in the form of example than as a direct component."[2] Dickens es considerado por los críticos como el novelista inglés con quien Galdós hubiera podido asemejarse.[3] La imitación e influencia francesas en las novelas de Don Benito han sido a veces descartadas.[4] Las obras alemanas apenas son mencionadas por la crítica.

Permítasenos mencionar, como antecedentes adicionales, que Galdós visitó Alemania dos veces; por primera vez en 1871 y luego en 1888. Durante su visita de 1871 recorrió las siguientes ciudades: Strassburg, Mainz, Frankfurt am Main, Biebrich y Köln. En su segundo viaje fue a Berlin, Potsdam, Hamburg, Altona y Kiel. Nuestro escritor tenía gran curiosidad por realizar el primer viaje y explícitamente nos lo anuncia así:

> De este puerto (Havre) partí inmediatamente para París, donde sólo estuve una noche.[5] -- aparentemente no se sentía atraído por Francia en aquel entonces -- Al siguiente día . . . emprendí mi correría solito, *ansioso de pasar la frontera de Alsacia y llegar a Strassburgo* . . .[6]

Por lo visto ese primer viaje le reportó toda clase de experiencias agradables y consiguientemente decidió emprender una segunda gira. Sólo hay una declaración en las novelas galdosianas tocante a la literatura alemana *en general*. En *El Amigo Manso* (1882) uno de los personajes, al referirse a la poesía de Francisco de Paula de la Costa y Sainz del Bardel, asegura que: "Hace pequeños poemas, fabrica poemas grandes, recorta *suspirillos germánicos* y todo lo demás que cae debajo del fuero de la rima."[7]

El primer autor alemán mencionado en las novelas de Galdós es Gessner.

Pluma, uno de los personajes en *El Audaz* (1871), al ser preguntada si le agradaban las poesías bucólicas, responde:

> Yo he leído a Longo, Anacreonte, Teócrito, *Gessner*, Garcilaso, Villegas y es fuerza confesar que hicieron églogas muy buenas. Estos de hoy no les llegan a la suela del zapato; y así puedo decir que la poesía pastoril me gusta y no me gusta, según y cómo, pues . . . ya ustedes me entienden.[8]

Que Galdós estaba al tanto de las obras de Lessing -- por lo menos de las obras de crítica -- parece admisible. Al hablar de sus investigaciones históricas el señor D. Cayetano dice en *Doña Perfecta* (1876):

> Yo pienso sacar todos esos nombres de la injusta obscuridad y olvido en que yacen. ¡Qué goce tan puro, querido Pepe, es devolver todo su lustre a las glorias, ora épicas, ora literarias, del país en que hemos nacido![9]

No hay nada insólito en esta idea y bien pudiera haberse originado en muchos escritores espontánea e independientemente. Sin embargo, si consideramos que Galdós estaba interesándose por la literatura germana de aquel entonces (después de 1871) y que empezó el estudio de dicha literatura con las obras de mediados del siglo XVIII (tal como quedará claro a lo largo de este trabajo) parece razonable asumir que Galdós estaba también interesado en el gran Lessing, especialmente en sus obras críticas que tratan de literatura latina, ya que éstas podrían tener alguna relación con la española. Si nuestra suposición es correcta, entonces parece admisible que la observación de Lessing en su *Rettungen des Horaz:*

> Ich selbst kann mir keine angenehmere Beschäftigung machen, als die Namen berühmter Männer zu mustern, ihr Recht auf die Ewigkeit zu untersuchen, unverdiente Flecken ihnen abzuwischen, die falschen Verkleisterungen ihrer Schwächen aufzulösen, kurz alles das im moralischen Verstande zu tun, was derjenige, dem die Aufsicht über einen Bildersaal anvertrauet ist, physisch verrichtet[10]

puede haber estado presente en la mente de Galdós consciente o incons-

cientemente. En ambos casos el que habla expresa su gran satisfacción en unas investigaciones semejantes, en ambos casos se intenta restaurar a autores y obras del pasado su verdadero mérito.

Galdós menciona el nombre de Schiller dos veces en sus novelas. En *El Doctor Centeno* (1883) se nos asegura que Alejandro Miquis:

> A los cuatro años sabía leer, a los diez hacía prosa, a los siete versos, a los diez entendía de Calderón, Balzac, Víctor Hugo, *Schiller,* y conocía los nombres de infinitas celebridades.[15]

Y en *Fortunata y Jacinta:* "Todos ellos, a excepción de Miquis que se murió el 64 soñando con la gloria de *Schiller,* metieron infernal bulla en el célebre alboroto de la noche de San Daniel.[16]

Galdós alude a dos dramas de Schiller. En *Marianela* tenemos que: "Teodoro con la Nela al hombro, y luego el palo con el sombrero de Gessler . . .[17] Eso sin duda se refiere a *Wilhelm Tell* de Schiller, donde el tristemente célebre gobernador austríaco juega un papel tan importante. En *La Desheredada*[18] también se alude a *Wilhelm Tell.* Ciertamente sería algo sorprendente si Galdós no hubiera conocido la pieza teatral *Don Carlos* de Schiller, pues esta obra tiene un ambiente netamente español. Así pues, en *El Doctor Centeno* leemos: "Centeno no acertaba a comprender para qué leía su amo aquellas tonterías . . . Don Víctor Hugo . . . Ruy Blas . . . esto sí era claro. Schiller . . . *Don Carlos*. . . también clarito."[19] De Alejandro Miquis, uno de los personajes en *El Doctor Centeno,* se dice: "El Schiller *hispano* había explanado sus ideas, como el tudesco, en su escenario immenso, lleno de

diversas figuras, con pueblo y todo."[20] Esto muestra claramente que Galdós estaba familiarizado con la estructura de los dramas de Schiller.

Hay evidencia que atestigua el interés que tenía Don Benito por Goethe, interés que se mostró más evidente sobre todo a lo largo de su vida de adulto. En efecto, se nota la influencia goethiana en muchas novelas, bien simplemente al nombrar al famoso escritor alemán o al mencionar alguna de sus obras. Así por ejemplo, en *Fortunata y Jacinta*,[21] escrita en 1886, aparece el nombre de Goethe; en *Torquemada en el Purgatorio*[22] hay el título de una célebre novela del famoso literato de Frankfurt: *Las Afinidades Electivas*. Se puede fácilmente demostrar que Galdós estaba familiarizado con *Werther* a través de pasajes como éstos:

> Pero estaba dispuesto a todo, hasta a volverme romántico y *Wertheriano*, a pesar de que los tiempos son tan poco propicios para que un hombre se ponga en semejante estado.[23]

> Rubín no fue nunca aficionado a introducir de contrabando en clase, entre las páginas de la Farmacia químico-orgánica, el *Werther* de Goethe o los dramas de Shakespeare.[24]

> Apuesto a que te reirás de mí al leerme, pues no caen bien, en hombres de nuestra edad descreída, el misticismo amoroso de un Petrarca, ni *la fiebre de un Werther*.[25]

> Y basta de Fritz. Ya ves cómo te he complacido, escribiéndote una carta absolutamente limpia de *toda murria Wertheriana*.[26]

En *Lo Prohibido* se usan los zapatos en una manera simbólica, de hecho revelan el carácter de la persona que los lleva. El héroe de la historia, habiendo hecho hacer a medida un par de zapatos para su novia, los conserva como si fueran un preciado tesoro y dice acerca del calzado

en cuestión: "Una falta les encontraba, y era que no teniendo suelas de uso, carecían de la impresión de la persona."[27]

Lo que es más, se considera que los zapatos son una prenda de amor.

> Pero hablaban bastante aquellos mudos objetos (unas botas), y me decían mil cositas elocuentes y cariñosas. Yo no les quitaba los ojos, y de noche, durante aquellos fatigosos insomnios, ¡qué gusto me daba mirarlas, una junto a otra, haciendo graciosa pareja, con sus puntas vueltas hacia mí, como si fueran a dar pasos hacia donde yo estaba![28]

El significado amoroso-erótico de los zapatos se pone de manifiesto en otro pasaje de la misma novela:

> Y cuando dije: 'Sí, esa mujer me tiene loco, me tiene enfermo, y como no la puedo adorar, estoy adorando sus botas hace muchos días, como si fueran su retrato,' vi que la sabia luchaba entre reírse de mí y darme de bofetadas. Se puso muy severa, miróme de través, y vuelta a hacer preguntas: ¡pero qué preguntas![29]

> ¿Y quieres hacerme creer que habiendo puesto a sus pies tu fortuna, habiéndole ofrecido hotel, coche, rentas, lujo, te ha resistido? Díjele que sí, que ésta era la verdad pura, y soltó una carcajada, que me heló la sangre. Todavía estoy oyendo aquel Ja, Ja, Ja, que continuó con ella hasta la habitación inmediata, pues iba ya en retirada.[30]

Finalmente notemos que Galdós se sirve de unos zapatos en una burla:

> ¿Qué creéis que hizo? En cuanto fuí a mi alcoba me enteré de la travesura. ¡Se había puesto las botas de Camila, mis dulces prendas, y había dejado las suyas en el mismo sitio que ocupaban aquéllas y del propio modo que estaban colocadas! Confieso que me reí, pues el golpe tenía gracia.[31]

Todo eso nos recuerda a *Wilhelm Meister*. En el libro V, capítulo quinto, Philine habla de sus zapatos en estos términos: "Wie ich sie krumm getreten habe!"[32] indicando de este modo que sus acciones y procedimientos no han sido siempre los más ortodoxos. En el mismo libro, capítulos cinco y diez, vemos que el calzado es usado como una prenda de

amor sensual y también como una burla similar a la relatada en *Lo Prohibido*.

Como pueba final de que Galdós estaba muy familiarizado con *Wilhelm Meister* debemos mencionar a *Marianela*. La crítica está de acuerdo en afirmar que el tipo y la manera de ser de la Nela no son altamente diferentes de las características físicas y morales que componen el personaje Mignon. En un capítulo aparte hemos puesto de manifiesto un gran número de paralelismos que por su cantidad no pueden dejar de sorprendernos.

Galdós sin lugar a dudas conoció los poemas líricos de Goethe. Algunos pasajes del escritor canario nos parecen claramente ser meros ecos de poemas goethianos. Así por ejemplo, en *Gloria*, Caijás, uno de los personajes, exclama: "Me dan unas ganas de echarme al mar . . . ¡*Qué bien se debe* estar en el fondo, en el fondo!"[33] Esto nos trae a la memoria el poema de Goethe, *Der Fischer:*

> Ach, wüsstest du, wie's Fischlein ist
> So wohlig auf dem Grund,
> Du stiegst herunter, wie du bist,
> Und würdest erst gesund.[34]

El narrador dice en *Doña Perfecta:*

> Rosario sentía un pavor inexplicable en presencia de aquel amistoso concurso. Alejábase de la vidriera y seguía adelante, paso a paso, mirando a todos lados por si era observada. *Sin ver a nadie, creía que un millon de ojos se fijaban en ella . . .*[35]

Esas últimas frases se asemejan mucho a lo que escribió Goethe en *Wilkommen und Abschied:*[36]

> Wo Finsternis aus dem Gesträuche
> Mit hundert schwarzen Augen sah.

Se nos puede objetar que ciertas declaraciones parecidas se hallan en muchas obras literarias, o que la semejanza es pura coincidencia. Sin

embargo, hay que tener en cuenta que *Doña Perfecta* contiene un número nada despreciable de frases, ideas y hasta situaciones que ya se encuentran en las novelas del gran genio alemán. En *Miau* (1888) encontramos un pasaje donde el héroe, al referirse a sus proyectos ideales, nos relata como: ¡las rutinas de mi pensamiento, las falsas ideas adquiridas en el trato social,"[37] le perjudican al intentar conseguir su ideal. Después, el personaje en cuestión, continúa con una observación que nos recuerda al poema goethiano: *Erinnerung*, bien que los versos del sabio teutón expresan una actitud positiva mientras que los versos de Don Benito manifiestan una actitud negativa. He aquí la comparación de ambos:

Willst du immer weiter schweifen?	
Sieh, das Gute liegt so nah.	Veo el bien muy próximo,
Lerne nur das Glück ergreifen,	Y no me puedo acercar a él.
Denn das Glück ist immer da.[38]	

La cita en *Miau* continúa de esta manera: "Dichosa tú si no comprendes esto." Esta frase parece estar sugerida por unas líneas de *Fausto*, donde Fausto al hablar de "die zwei Seelen"[39] que tiene dentro de su ser, dice a Wagner: "Du bist dir nur des einen Triebs bewusst; *O lerne nie den andern kennen.*"[40] La asociación de ideas en la mente de Galdós es, a nuestro parecer, bien clara. En *El Doctor Centeno* (1883) leemos: "Es un perdido. ¡Lástima de talento! . . . Corazón demasiado grande y jamás harto de sensaciones . . . ¡Pobre Alejandro! Se consume en su propio fuego."[41] La misma idea está expresada en *Fortunata y Jacinta:* "El corazón grande era un mal y había que recortarlo."[42] Eso parece una clara reminiscencia de la *Dritte Ode* (Oda a Behrisch): de Goethe:

Sei gefühllos!
Ein leichtbewegtes Herz
Ist ein elend Gut
Auf der wankenden Erde.[43]

En lo referente a los dramas goethianos hay evidencia que demuestra

que Galdós había leído por lo menos dos de los más conocidos. En el *Tasso*, de Goethe, encontramos las siguientes frases:

> Es bildet ein Talent sich in der Stille,
> Sich ein Charakter in dem Strom der Welt.[44]

Esta idea se ve reflejada en dos novelas de Don Benito, en *Tormento* (1884): "La vida hace los caracteres con su acción laboriosa y también los modifica temporalmente, o los desfigura con la acción explosiva de un caso terrible y anormal . . ."[45] y en *Halma* (1895): "Él fortifica su alma en la soledad, yo en el bullicio; yunque por yunque, no sé decir cuál es el mejor. Cierto es que si miramos a la doctrina pura y a su aplicación a nuestras acciones, él aparece con ventaja, yo con desventaja; pero miremos a los resultados prácticos de una y otra forma de ejercer el ministerio,[46] y entonces, ¿cómo dudar que la supremacía está de la parte de acá?"[47] La primera novela que brinda evidencia del conocimiento profundo que poseía Galdós del *Fausto* goethiano es *Doña Perfecta*, escrita en 1876; la última novela con influencia alemana es *La Razón de la Sinrazón*, escrita en 1915, de ahí que *Fausto* haya acaparado al escritor canario con un interés creciente durante la mayor parte de su vida adulta.

En *Fortunata y Jacinta* se asegura que uno de los personajes (Rubín): "*Devoró* el *Fausto* y los poemas de *Heine* . . ."[48] Este mismo relato se podría referir a Galdós, ya que según parece tenía a Fausto siempre presente en su memoria, tal como evidencian las múltiples alusiones a la obra maestra de Goethe. Por ejemplo, Isidora, la gran protagonista de *La desheredada*, ve a dos estatuas (o libros) en un rincón de la librería de Joaquín y exclama: "¡Ah! Esa pareja se ve mucho por ahí.

Son *Mefistófeles* y D. Quijote, según me ha dicho Miquis."[49] En *Lo Prohibido* uno de los personajes femeninos, dialogando con un amigo, le recrimina de esta manera: "No daremos a la santa señora un nombre verdaderamente propio y característico si no la llamamos el *Mefistófeles del cielo*."[51] Y por supuesto que Mefistófeles es: "Ein Teil von jener Kraft, die stets das Böse will und stets das Gute schafft,"[52] al igual que Doña Serafina, la persona aludida líneas arriba, quien siempre trata de promover el bien pero que inevitablemente sólo consigue sembrar el mal. Galdós, como va quedando claro, poseía unos conocimientos de literatura alemana que sobrepasaban los límites de lo usual. En el caso concreto de *Fausto* podemos afirmar rotundamente que Don Benito era muy ducho en la materia y que quizás se sabía el famoso drama de memoria, lo cual podríamos demostrar por medio de los abundantes paralelismos que hemos encontrado. Estos pasajes paralelos abarcan un gran campo de posibilidades: desde las traducciones literales basta las adaptaciones libres -- ninguna de ellas puede negar su parentesco con *Fausto*. Unas cuantas muestras bastan para probar lo dicho.

En *Marianela* se lee: "Nunca se le dió a entender que tenía un alma pronta a dar frutos si se la cultivaba con esmero, ni que llevaba en sí, como los demás mortales, *ese destello del eterno saber que se nombra inteligencia humana,* y que de aquel destello podían salir infinitas luces y lumbre bienhechora."[53] Este pasaje hace eco a las siguientes líneas en *Fausto:* Hätt'st du ihm (es decir, dem Menschen) nicht den Schein des Himmelslichts gegeben: Er nennt's Vernunft . . ."[54]

En *Doña Perfecta* hallamos estas frases: "Nadie aborrece más que yo (Pepe) las falsedades y comedias de lo que llaman alta sociedad. Crean ustedes que hace tiempo deseo darme, como decía no sé quién, *un baño de*

cuerpo entero en la naturaleza."[55] Este "no sé quién" es Fausto:[56]

O sähst du, voller Mondenschein,
Zum letztenmal auf meine Pein, . . .
Ach! könnt' ich doch auf Bergeshöhen
In deinem lieben Lichte gehn,
Um Bergeshöhlen mit Geistern schweben,
Auf Wiesen in deinem Dämmer weben,
Von allem Wissensqualm entladen,
In deinem Tau gesund mich baden![57]

La idea de sumergirse en el agua del rocío reaparece[58] muchas veces. Cuando leemos en *Torquemada y San Pedro* (1895): "no habría un ser humano que no tuviera al fin un momento en que decir: *Ya no más, ya no más*,"[59] involuntariamente pensamos en las palabras de Fausto: "Verweile doch! du bist so schoen!"[60]

La exclamación siguiente en *Fortunato y Jacinta*: "Júramelo, ¡Ah! ¡qué tonta! ¡*Cómo si los juramentos valieran!*"[61] inmediatamente nos rememoran esta declaración de Fausto: "Rast nicht die Welt in allen Strömen fort, *Und mich soll ein Versprechen halten?*"[62] Existe una situación paralela entre "die grosse und die kleine Welt"[63] (*Faust*) y (*Doña Perfecta*): (Pepe) "No hay que hablarme, pues, de sociedades altas ni bajas, ni *de mundos grandes ni chicos*, porque de buen grado los cambio todos por este rincón."[64]

Cuando Cepillo se refiere a los regalos que dará a sus familiares cuando sea rico, lo hace de esta manera: "A tí puede que te mande también un par de pendientes,"[65] y más adelante: "Muy pronto regalas --- dijo Nela sofocando la risa. ¡Pendientes para mí!"[66] Todo ello muy parecido a una observación de Mefistófeles: "*Gleich schenken?* Das ist brav! Da wird er reüssieren."[67]

También debemos señalar que *Das Ewig-Weibliche*[68] de Goethe se encuentra en *El amigo Manso*: "*Lo femenino eterno* --- dije yo gravemente,

--- tiene leyes que no puede dejar de cumplir. No seas pesimista, ni generalices fundándote en hechos, que por múltiples que sean, no dejan de ser aislados."[69]

Por último, y para mostrar que Galdós era un gran conocedor de *Fausto* podemos alegar un número nada despreciable de ejemplos que podrían, a veces, ser considerados como impresiones o imágenes grabadas en la memoria de Don Benito. Algunos de estos ejemplos son muy precisos, y los que no lo son tanto pueden, sin embargo, ser reconocidos. Incluso después de eliminar todos los casos que sean dudosos, la cantidad de analogías que nos quedan es muy considerable. En cierta ocasión Marianela dice: "Estaba pensando que por qué no nos daría Dios a nosotras las personas *alas para volar* como los pájaros. Qué cosa más bonita que hacer . . . zas, y remontarnos y ponernos de un vuelo en aquel pico que está allá entre Ficóbriga y el mar."[70] Existe, sin duda alguna, un paralelismo entre esta idea de Nela y lo que dice Fausto:[71] "O dass kein Flügel mich vom Boden hebt . . ."[72]

La siguiente situación descrita en *Realidad*: "No, D. Carlos, él fue mi Mefistófeles. Yo estoy en mi oficina tan tranquilo, y se aparece allí este genio del mal y me saca por los cabellos para llevarme a lugares nefandos,"[73] claramente nos trae a la memoria aquella situación en *Fausto*[74] en la que el protagonista está en su estudio y el importuno de Mefisto entra en el cuarto para llevarle después a otros lugares. Estas frases de *La desheredada*: "¡Cómo se reía Beethoven! Su alegría era como la de Mefistófeles disfrazado de estudiante"[75] es, indudablemente, una alusión a la escena de *Fausto* donde Mefisto se viste de erudito.[76]

El ambiente que se respira en los siguientes pasajes de *Doña Perfecta* nos evoca el lugar donde Fausto entra en la habitación de

Gretchen: "Desde que puso el pie dentro de ella (la habitación), Pepe reconoció en todos los detalles de la vivienda la mano diligente y cariñosa de una mujer. Todo estaba puesto con arte singular, y el aseo y frescura de cuanto allí había convidaban a reposar en tan hermoso nido. El huésped reparó en minuciosidades que le hicieron reír"[77] . . .; y "Querida prima -- dijo Pepe, con el alma inundada de inexplicable gozo-- en todo lo que está delante de mis ojos veo una mano de ángel que no puede ser sino la tuya. ¡Qué hermoso cuarto es éste! Me parece que he vivido en él toda mi vida. Está convidando a la paz."[78]

Estos pasajes citados líneas arriba nos recuerdan la habitación de Gretchen.[79] De hecho Galdós parece haber retenido en su mente algunas expresiones faustianas. Compárense, por ejemplo: *veo una mano de ángel,* con: *O liebe Hand! so göttergleich!*;[80] y: *el aseo y frescura de cuanto allí había convidaban a reposar en tan hermoso nido*, con: *Hier möcht' ich volle Stunden säumen.*[81]

Otro caso de gran semejanza se encuentra entre un pasaje de *Doña Perfecta*[82] y la escena 'Martens Garten' de *Fausto*.[83] No vamos a reproducir aquí ambos pasajes enteros, ya que ocuparían mucho espacio. Nos limitaremos a comentar directamente las dos situaciones. Debemos tener presente que Don Benito no está citando a *Fausto* de un modo literal en estos ejemplos de que nos ocupamos ahora, más bien lo que hace el novelista hispano es recrear, consciente o inconscientemente, en su cerebro lo acontecido en la escena 'Martens Garten.'

En ambos casos las mujeres, Gretchen y Rosario, están profundamente consternadas por el bienestar espiritual de sus respectivos galanes; ambos mozos tienen la mala fama de ser ateos. Es necesario, según ellas, que ellos se justifiquen y después rectifiquen. Por eso las dos muchachas

en cuestión afrontan el problema con una pregunta muy directa, algo brusca. Gretchen dice: "Glaubst du an Gott?"[84] Rosario dice: "¿Tú crees en Dios?"[85]

Ninguno de los dos hombres muestra interés en una discusión de tipo religioso. Cuando Gretchen menciona el tema a Fausto por primera vez, él responde: "Lass das, mein Kind! Du fühlst ich bin dir gut . . ."[86] Pepe, bajo idénticas circunstancias, responde: "¡Rosario! . . . ¿qué dices ahí? ¡Qué locuras piensas!"[87]

Sin embargo, las dos señoritas quieren a toda costa una respuesta franca y sin evasivas. Gretchen insiste: "So glaubst du nicht?"[88] Rosario increpa: "Contéstame".[89]

Los dos caballeros les ofrecen a ellas unas explicaciones muy poco precisas, ambos se salen por la tangente. Fausto expone su punto de vista de una manera muy diplomática:

> Mishör mich nicht, du holdes Angesicht!
> Wer darf ihn nennen?
> Und wer bekennen:
> Ich glaub ihn?
> Wer empfinden
> Und sich unterwinden
> Zu sagen: Ich glaub ihn nicht?[90]

Pepe responde apologéticamente: "*Rosario, hasta los malvados creen en él. Si existen ateos, que no lo dudo, son los calumniadores, los intrigantes de que está infestado el mundo.*"[91]

Las muchachas, no obstante, no están satisfechas con las respuestas que reciben. Gretchen dice:

> Wenn man's so hört, möcht's leidlich scheinen,
> Steht aber doch immer schief darum;
> Denn du hast kein Christentum.[92]

Rosario dice: "¿Pero qué nos pasa?"[93] El fracaso que obtienen ambas mujeres, al no recibir ninguna información concreta acerca de la

fe de sus amantes y de la creencia en Dios, les impulsa a poner a prueba de nuevo a sus enamorados preguntándoles esta vez si ellos creen en el diablo. Gretchen hace explícito su recelo para con Mefisto y recibe una contestación que no compromete a Fausto en absoluto: "Es muss auch solche Käutze geben."[94] Rosario pregunta sin rodeos: "¿Tú crees en el Diablo?", a lo que se nos informa:

> El ingeniero calló. La obscuridad de la capilla no permitía a Rosario ver la sonrisa con que su primo acogiera tan extraña pregunta."
> Será preciso creer en él -- dijo, al fin."[95]

Como un ejemplo más en esta larga serie de analogías citaremos una observación hecha por uno de los personajes de *Lo Prohibido*: "Soy un desdichado que siempre llega tarde, *y voy volteando por el mundo, de equivocación en equivocación, queriendo siempre lo que no puedo tener.* No doy un paso sin tropezar con una ley que me dice: '¡alto!' Mi dicha está siempre en manos ajenas."[96] Lo *subrayado* expresa de un modo conciso el leitmotiv de "streben" que ocupa todo el drama de Fausto. Al estar imbuído de melancolía, tal como lo está Fausto en Studierzimmer (2), el personaje galdosiano siente que hay un límite establecido a sus aspiraciones y que ciertas fuerzas externas, insuperables, están determinando su destino. Comparemos: "No doy un paso . . .¡alto!" con: "Entbehren sollst du! Sollst entbehren . . ."[97] asimismo: "Mi dicha está . . . manos ajenas" con: (Der Tag, der) "Der über allen meinen Kräften thront, Er kann nach aussen nichts bewegen."[99]

En virtud de las abundantes citas alemanas introducidas en este primer capítulo podemos afirmar que hay muchas afinidades -- muchas más de las que ha señalado la crítica literaria hasta el momento -- ya no sólo en cuanto al espíritu sino incluso en los temas

entre las novelas de Galdós y las novelas alemanas, especialmente las escritas en el siglo XVIII. La influencia alemana, según iremos mostrando, se halla esparcida por toda la obra de Don Benito, lo cual nos indica positivamente que Galdós poseyó un interés por la literatura de Alemania.

Notas

1 Cotéjese: *El burlador de Sevilla* (1630), de Tirso de Molina, con el drama *Don Juan Tenorio* (1844), de José Zorrilla. El autor romántico, a pesar de sufrir la tremenda influencia de Tirso, es capaz todavía de proyectar una opinión muy singular.

Hemos usado la siguiente edición: Obras Completas. Benito Pérez Galdós. Aguilar, S.A. de Ediciones. Sexta Edición, 1966, Madrid.

2 W.H. Bishop, "Benito Pérez Galdós" en Library of World's Best Literature Vol. XI, p. 6154.

3 Doireann Macdermott, "Inglaterra y los ingleses en la obra de Pérez Galdós" *Filología Moderna*, nos. 21-22 (1965), 43-58. Véase también: Antonio Mejía, "Galdós e Inglaterra", *Ínsula*, no. 82 (oct. 15, 1952), 8.

4 Jean Lemartiel, "Galdós en Francia, en 1900", en *Letras de Deusto* (Bilbao), núm. 8 (julio-diciembre de 1974), 271-277.

5 Hemos puesto en itálicas todo aquello que, a nuestro entender, necesita ser puesto de relieve a toda costa.

6 Galdós, *Viajes y fantasías*, p. 1664.

7 Ibíd., p. 1193.

8 Ibíd., p. 263.

9 Ibíd., pp. 452-453.

10 La labor más agradable que puedo tener es la de examinar los nombres de hombres famosos, establecer su derecho a la fama eterna, pulir los defectos injustos, liquidar las falsas coberturas . . .

11 Parte II, p. 1377.

12 Ibíd., p. 13.

13 Ibíd., p. 716.

14 Ibíd., p. 988.

15 Parte II, p. 1374.

16 Ibíd., p. 1378.

17 Ibíd., p. 179.

18 Parte I, p. 1043.

19 *Lo Prohibido*, Parte I, p. 1714.

20 *Fortunata y Jacinta*, Parte II, p. 179.

21 *La incógnita*, p. 701.

22 *La incógnita*, p. 733. Hay una "Werther-Stimmung" (disposición de ánimo del "tipo Werther") en toda esta obra.

23 Ibíd., p. 1857.

24 *Lo Prohibido*, Parte II, pp. 1857-58.

25 Ibíd., p. 1860.

26 Los zapatos han sido símbolo del amor sensual en la tradición occidental. Así leemos, por ejemplo, en Ad de Vries *Dictionary of Symbols and Imagery* (Amsterdam: North-Holland Publishing Company, 1974), pp. 421-22: "shoes represent 1) love, 2) pleasure 3) fertility, 4) vulva." En la cita de Galdós, los zapatos indican a la muchacha unas intenciones de índole erótica. "Habiendo puesto a sus pies" entraña irónicamente: "has tratado de seducirla" ya que la sabia duda mucho de la capacidad de resistencia de la muchacha: "¿te ha resistido?" pregunta con incredulidad.

27 *Lo Prohibido*, Parte II, pág. 1861. Con "dulces prendas" Galdós recuerda consciente o inconscientemente a Garcilaso de la Vega, quien precisamente había hecho toda su carrera militar en Alemania bajo las órdenes directas de Carlos V.

28 ¡Cómo he andado torcidamente con ellos (los zapatos)! Se podría añadir aquí que Goethe en una de sus cartas le pide a su esposa que le mande un par de zapatos viejos de ella.

29 Parte I, p. 529.

30 ¡Ah! si tu supieras qué bien están los pececillos
Tan alegres en el fondo del mar,
Lánzate al agua, tal como estás,
Y te encontrarás muy bien.

31 Ibíd., p. 479.

32 Líneas 7 y 8:
Welcome and Farewell (Willkommen und Abschied)

Where darkness peered out of the bushes
With a hundred black eyes.

33 Ibíd., pp. 619-620.

34 ¿Quieres siempre vagar?
Mira, el bien se halla muy próximo.
Aprende a apoderarte de la dicha,
Pues la felicidad está aquí para siempre.

35 Die zwei Seelen = las dos almas.

36 Faust: ed. cit., 1110. Oui, tu ne sens en toi que cette seule impulsion.
Ah! puisses-tu ne jamais connaître l'autre!

37 Parte II, p. 1381.

38 Parte III, p. 413.

39 ¡Sé duro!
un corazón enternecido
es un bien miserable
en este mundo veleidoso.

40 Acto I, escena 2, línea 305: Un talento se forma en la calma,
un carácter en la baraúnda del mundo.

41 Ibíd., p. 1438.

42 Ibíd., p. 1815.

43 El contraste entre *Vita Activa y Vita Contemplativa* también es una idea que se repite con insistencia en las obras de Goethe.

44 Parte II, p. 179.

45 Parte I, p. 1039.

46 Parte II, p. 1774.

47 Ibíd., p. 667. Véase también la Parte II, p. 669, donde se expresa la misma idea.

48 *Faust*, 1335. Une partie de cette force qui toujours veut le mal et toujours crée le bien.

49 *Marianela*, p. 698.

50 *Faust*, 284/5 Si tu ne lui avais pas donné le reflet de la lumière céleste: il le nomme raison . . .

51 Ibíd., p. 419

52 *Faust*, p. 386.

53 *Faust*, p. 386.
Ah! si, pour la dernière fois,
Tu fixais sur ma misère, ô Lune, ta face pleine,
Toi que tant de fois, jusqu'à minuit,
J'ai attendue devant ce pupitre!
Sur un amas de livres et de papiers,
Alors, tu m'apparaissais, triste amie!

Cheminer dans ta lumière aimée,
Planer autour des cavernes rocheuses avec les Esprits,
Errer sur les prairies dans ton clair-obscur
Et, dégagé de tout savoir fumeux,
Renaître à la santé en me baignant dans ta rosée!

54 Véase también líneas 445/46, etc.

55 Ibíd., p. 1134.

56 *Faust*, 1691-1706: Attarde-toi, tu es si beau!

57 Ibíd., Parte III, p. 414.

58 Ibíd., pp. 1716-1733:
Le monde n'est-il pas emporté par mille courants divers,
et moi, une promesse devrait me lier?

59 Ibíd., p. 2051.

60 Ibíd., Parte III, p. 419.

61 *Marianela*, p. 723.

62 Es interesante observar que la Nela, además de parecerse a Mignon, utiliza frases e ideas de Goethe.

63 *Faust*, p. 2674: Tout de suite un cadeau? Bravo! Il réussira ainsi!

64 Ibíd., p. 1211. Véase también *Marienbader Elegie*.

65 Ibíd., p. 1208.

66 Ibíd., p. 705.

67 Ibíd., pp. 1074-1099: Oh! Que n'ai-je des ailes pour m'enlever du sol.

68 El deseo de poder volar, naturalmente, es innato en el hombre. Sin embargo, Goethe, de todos los poetas, es quien ha recalcado más este deseo a lo largo y a lo ancho de sus obras. Léase al respecto *Goethes Faust* de Witkowski, nota 1092-1099. Hemos dado sólo la referencia a *Faust* porque aquí, como en *Marianela*, se hace referencia al "mar". Además may que tener en cuenta que Marianela a menudo emplea frases e ideas de Goethe, tal y como señalamos en la nota 62.

69 Ibíd., p. 855.

70 Faust: Studierzimmer (1) - (2); especialmente las líneas 1178-1185 y 2051-2072.

71 Ibíd., Parte I, p. 1027.

72 Faust: 1847, etc.

73 Ibíd., p. 417.

74 Ibíd., p. 418.

75 Faust: 2687-2724.

76 Faust: 2707 Main chérie! main si divine!

77 Faust 2710 Je voudrais m'attarder ici de longues heures.

78 Ibíd., p. 455.

79 Faust: 3414, etc.

80 Faust: 3426. Glaubst du an Gott? = Crois-tu en Dieu?

81 Ibíd., p. 455.

82 Faust: 3418. Laisse cela, enfant! Tu sens que je te chéris;

83 Ibíd., p. 455.

84 Faust: 3430. Alors tu ne crois pas?

85 Ibíd., p. 455.

86 Faust: 3431. Ne te méprends pas sur mes paroles, ô doux visage!
Qui peut le nommer?
Et qui confesser:
Je crois en lui?
Qui peut sentir vraiment
Et s'enhardir
A dire: je ne crois pas?

87 Ibíd., p. 455.

88 Faust: 3466. Oui, à l'entendre ainsi, cela semble acceptable,
Pourtant tout cela n'est pas net;
Car tu n'as pas de christianisme.

89 Ibíd., p. 455.

90 Faust: 3483. Il faut qu'il y ait aussi de ces oiseaux-là.

91 Ibíd., p. 455.

92 Ibíd., Parte II, p. 1822.

93 Faust: 1539. Renonce, il le faut! renonce!

94 Faust: 1560. Qui entrave l'élan créateur de mon coeur ardent
Par les mille contrariétés grimaçantes de la vie.

95 Faust: 1568. Mais lui (Dieu), qui trône sur toutes mes énergies,
Il ne peut rien mouvoir au dehors;

CAPÍTULO II

SEMEJANZAS ENTRE *WILHELM MEISTER* Y *MARIANELA*

Los críticos Menéndez y Pelayo, Manuel de la Revilla y Clarín -- todos ellos amigos personales de Galdós -- más toda una pléyade de críticos modernos han visto que la Nela es, en muchos sentidos, un fiel reflejo de Mignon (heroína en *Wilhelm Meister*) y están de acuerdo en afirmar que *Wilhelm Meister* y *Marianela* (1978) tienen mucho en común. Clarín, por ejemplo, en un artículo dedicado a *Marianela* nos dice que "Marianela y Mignon se parecen, miradas con cierto cristal, como dos gotas de rocío."[1] Manuel de la Revilla nos asegura, por su parte, que "Marianela . . . ofrece muchos puntos de semejanza con Mignon . . ."[2] y Menéndez Pelayo afirma que en Marianela "se ve el reflejo del episodio de Mignon."[3]

En las páginas que siguen hemos anotado todas las similitudes que pudimos encontrar después de leer concienzudamente ambas novelas. No se trata aquí de demonstrar que *Wilhelm Meister* fue la única novela que influyó en *Marianela.* Tal como ha señalado certeramente la crítica avisada Galdós a menudo echaba mano de más de un modelo literario para confeccionar una obra. Así pues, hay diversas y variadas fuentes y Don Benito bebió un poco en cada una de ellas. La niña Nela, según los críticos que citaremos a continuación, ofrece características sacadas de varios personajes novelescos inventados por los más dispares escritores. Creemos que ello es cierto en general, pero que, como procuramos demostrar en este capítulo, Marianela es básicamente un reflejo muy fiel de Mignon y de Otilia -- personaje principal en *Las Afinidades Electivas* de Goethe --. Es pues el gran genio alemán del siglo XVIII quien sirve

de inspiración otra vez a Benito Pérez Galdós.

Sobre las influencias que hasta la fecha han sido registradas diremos que: Revilla sugirió la obra de Hugo *L'Homme qui rit*; Walter T. Pattison propuso *Les Misérables* y *Le Juif Errant* de Sue; Luise S. Blanco vio influencias de *Les Aveugles de Chamouny* y de *Poor Miss Finch* del inglés Wilkie Collins.[4] Nadie, que sepamos, ha publicado libro o artículo alguno demostrando el influjo de otra novela de Goethe: *Die Wahlverwandtschaften* libro que Galdós tenía, traducido al francés con el título de *Les Affinités Électives*, en su biblioteca de Santander. Nos ocuparemos de esta novela más adelante. Pero pasemos ahora a enumerar las similitudes que hemos hallado entre *Wilhelm Meister* y *Marianela*.

La copia personal que poseía Galdós de la gran obra maestra que fue *Wilhelm Meister* nos pone de manifiesto que el libro en cuestión fue utilizado a fondo por su propietario; en efecto, dicha copia está llena de frases subrayadas y de notas escritas en los márgenes. Todo el capítulo 9, libro VIII, de las *Années d'apprentissage* está marcado anotado, subrayado y repleto de señales de todo tipo. Este capítulo, como se recordará, se refiere a los padres de Mignon y al misterio de su nacimiento. Galdós, al final de esta sección, escribió "todo" indicando así su interés por el capítulo entero. Walter T. Pattison, al examinar la copia personal de *Wilhelm Meister* que estaba en la biblioteca de Galdós, escribe: "Besides pencilling nine passages in the in the chapter (9), he (Galdós) also wrote two more marginal notes, a very unusual practice with him."[5] En otras partes del libro hay cuatro o cinco pasajes subrayados y todos ellos se refieren a Mignon. Podemos estar seguros, pues, que Don Benito estaba muy interesado en la heroína de la novela alemana. Sin embargo, es preciso comparar a las dos muchachas

entre sí para ver el grado de influencia que Mignon ejerció sobre la Nela.

En ambos casos nos encontramos con un ente físicamente subdesarrollado, una niña que a pesar de su edad avanzada no muestra todavía características femeninas adultas:

> "era admirablemente proporcionada"[6]
>
> "le corps était bien proportionné"[7]
> „ihr Körper war gut gebaut"

A esta declaración sigue otra que nos aclara más detalladamente comó era la mujer-niña. Golfín y Wilhelm preguntan respectivamente: ¿Qué edad tienes tú?[8]

> "Quel âge as-tu?"[9]
> „Wieviel Jahre has du?"

Y nos responden lo siguiente:

> "Dicen que tengo dieciséis años."[10]
>
> "Personne n'a compté mes années."[11]
> „Es hat sie niemand gezählt."

Golfín y Wilhelm reaccionan de idéntico modo ante semejante aseveración:

> "Tu cuerpo es de doce (años), a lo sumo."[12]
>
> "Il lui donnait douze ou treize ans."[13]
> „Er schätzte sie zwölf bis dreizehn Jahre."

A Mignon le llaman casi siempre "Kind" (niña); el doctor que la atiende se refiere a ella como "unterentwickeln"[14] (semidesarrollada). Se dice que Marianela es "una niña con años y alma de mujer"[15] y, en más de una ocasión, se la califica de "la mujer-niña".[16] En apariencia, y sólo en apariencia, ambas mozas son enclenques -- de cuerpo aniñado -- pero sus corazones han alcanzado madurez plena y albergan sentimientos amorosos de índole erótica.

Cada una de las muchachas es, físicamente, una combinación de

cualidades atractivas y desagradables:

> "La boca de la Nela, estéticamente hablando, era desabrida, fea; pero quizás podía merecer elogios, aplicándole el verso de Polo de Medina: 'Es tan linda su boca que no pide'"[17]

> "et la bouche -- bien que déjà trop serrée pour son âge et dont parfois les lèvres se crispaient d'un côté, -- la bouche avait gardé assez d'ingénuité et de charme"[18]

> „und der Mund, ob er schon für ihr Alter zu sehr geschlossen schien, und sie manchmal mit den Lippen nach einer Seite zuckte, noch immer treuherzig und reizend genug"

¿Y cómo era la nariz de Nela, y la de Mignon?:

> "no falta de gracia la nariz"[19]

> "le nez d'une exceptionnelle beauté"[20]

Nela tenía el "cabello dorado oscuro" y lo llevaba "suelto y rizado".[21] En cuanto a Mignon: "avait une abondante chevelure brune".[22] Nela tiene el "rostro salpicado de manchitas parduscas"[23] y en Mignon observamos "son teint brun".

Las dos chiquillas dan la impresión de ser un poco traviesas, vivarachas:

> "un fenómeno" . . . "asombroso progreso o un deplorable atraso"[25]

> "créature étrange" . . . "une nature bien particulière"[27]

En el caso de Mignon vemos que su aspecto de niña traviesa se acentúa, se hace más evidente, porque la simpática criatura prefiere llevar ropa masculina y porque está jugando juegos de chicos. Es valiente y atrevida como un mozalbete: va de excursión a lugares desérticos e inhospitalarios junto a las márgenes del Lago Maggiore. Los andrajos que lleva puestos Marianela se parecen a los harapos de un hombre primitivo más bien que a los de una pobre; a ella también la observamos rodeada por la naturaleza, especialmente cuando la Nela

intenta interpretar el significado de las flores, las estrellas, y la voz de las aguas subterráneas en la Trascava. Otra característica que comparten las dos heroínas es su afición por la danza:

"y recogiendo con extrema gracia sus faldas, empezó a bailar"[28]

"¿qué haces, Nela; estás bailando? Como otras veces te pones a bailar desde que te digo una cosa alegre . . ."[29]

"Mignon dansa le fandango"[30]

Además de bailar muy bien y muy frecuentemente a lo largo y a lo ancho de la narración,[31] tanto Nela como Mignon cantan:

"(la Nela) principió a cantar con arrullo, como se canta a los niños soñolientos."[32]

"la graciosa cantadora"[33]

"elle (Mignon) chantait"[34]

"elle (Mignon) descendit l'escalier en chantant"[35]

De hecho, Marianela se nos presenta por primera vez en la novela a través de una canción que ella interpreta maravillosamente. Bien que en realidad canta una canción del folklore asturiano y que su interpretación es sencilla, el efecto que produce en Teodoro Golfín tiene un alcance insospechado. El médico se siente profundamente conmovido y regocijado. Hay, evidentemente, un paralelo a esta situación y es que Mignon también canta unas estrofas que se hicieron popularísmas en aquella época y que estaban en las bocas de muchas personas en toda Europa. Nos estamos refiriendo a la muy conmovedora: "Connais-tu le pays où fleurit l'oranger?"[36]

Montesinos formuló la siguiente hipótesis:

Quizá su (de Galdós) afición a la música lo llevara a Goethe: de 1886 es la famosa ópera *Mignon*, de Thomas, que popularizó el argumento entre los públicos europeos. Por el aria 'Connais-tu le pays où fleurit l'oranger?' llegó a conocer todo el mundo el admirable poema 'Kennst du das Land

wo die Zitronen blühn?'[37]

Galdós había hecho anotaciones y marcas alrededor de la canción de Mignon, en su copia del libro *Wilhelm Meister*. Clarín se dio cuenta de la relación que debía de existir entre las canciones de Marianela y de Mignon y dijo: "¿Qué cantaba la Nela? Yo creo que, sin saber cómo, debía cantar aquello de 'Kennst du das Land wo die Zitronen blühn?' que era la canción de la Marianela alemana, de Mignon inmortal."[38]

El primer diálogo entre Golfín y la Nela recuerda mucho el equivalente entre Guillermo y Mignon. Ya hemos visto algunos ejemplos anteriormente, continuemos ahora examinando en detalle los dos libros para poder rastrear reminiscencias. Es de noche cuando Golfín conoce por primera vez a Marianela.[39] También coinciden en eso las dos novelas: "c'est le soir"[40] cuando Mignon es presentada a Wilhelm. "Mirábale asombrada la muchacha"[41] al ver aparecerse en las afueras de Ficóbriga al oftalmólogo. Mignon se comporta de una manera similar: "elle le considéra d'un regard indécis."[42]

A continuación se establece un diálogo entre las dos parejas: Nela y Golfín, por un lado; Mignon y Guillermo, por otro. Las preguntas que hacen los personajes masculinos se parecen muchísimo y las respuestas dadas por las heroínas son también casi idénticas. Así pues tenemos:

> "¿Eres hija de algún empleado de esta posesión?"[43]
> "Qui donc est ton père?"[44]

He aquí las respuestas:

> "Dicen que . . . él (el padre de Nela) fue al hospital, donde dicen que se murió."[45]
> "Le grand diable est mort."[46]

Por cierto que al papá de Nela se le podría calificar asimismo de "diablo" ya que, según nos cuenta la chiquilla, su progenitor era un hombre lleno de vicios: "mi padre había reñido con ella (la mamá); ". . . él iba a farolear"; "mi madre no le quiso asistir porque era malo."[47]

Ambas heroínas viven aisladas del resto de la sociedad, principalmente a causa de su falta de educación formal, de su falta de seguridad financiera, de su falta de parientes y familiares, y, muy importante, de su falta de instrucción religiosa. Cada una de las muchachas procura resolver estas deficiencias lo mejor posible y, en lo tocante a la religión, ambas se sienten inclinadas a venerar a la Virgen María de un modo muy *sui generis*. La Madre de Dios se aparece a las dos jóvenes:

"la mère de Dieu lui apparut"[48]

"la Virgen María se apareció a Nela"[49]

Mignon presta un juramento a la Virgen mediante el cual la muchacha se compromete a no revelar su pasado, mientras que Marianela[50] espera que la Virgen le dará gran belleza física.

Las dos mujercitas reciben poco amor y poca amabilidad de sus semejantes. De hecho viven ignoradas y nadie les es amable. Esto cambia desde el momento en que entran en escena Wilhelm y Pablo. Cada una se enamora apasionadamente de su benefactor respectivo. Wilhelm considera a Mignon como una criatura infantil y le promete que siempre la tendrá junto a él, protegiéndola y amparándola. Pablo, por otro lado, promete casarse con Marianela:

> "Es maravilloso, chiquilla mía, cómo están acordadas nuestras almas. Unidas por la voluntad, no les falta más que un lazo. Ese lazo lo tendrán si yo adquiero el precioso sentido que me falta."[51]

Luego en ambas novelas aparcen rivales y tanto Mignon como la Nela se entregan a la desesperación total. Pero antes de examinar este punto, vale la pena retroceder un poco y señalar otras características comunes a las dos muchachas. Por ejemplo, las escapadas de Marianela recuerdan las de Mignon, sobre todo la que tiene lugar después de la paliza que

provoca la intervención de Guillermo. Ambas tienen, pues, gran afición por los paseos por el campo:

> "(Mignon) Ses promenades et ses tours singuliers l'entraînaient parfois bien loin de la maison: elle s'égarait, ses absences se prolongeaient, mais elle revenait toujours."[52]

Nela también sale a pasear, bien sola o bien acompañando a Pablo en calidad de lazarillo. En una ocasión Marianela desaparece de Ficóbriga por espacio de un par de días y, dado su estado de ánimo en aquellos momentos, empieza a circular el rumor de que la Nela haya podido suicidarse (tal como hizo su madre):

> "Y tú pensabas ir con ella (la madre), ¿no es eso? ¿Es decir, que pensabas quitarte la vida?"[53]

Estas ideas de suicidio están presentes en la mente de Mignon, sobre todo cuando se da cuenta de que está perdiendo a Guillermo:

> "Elle (Mignon) avait disparu et l'on craignait . . . qu'elle n'eût de quelque autre manière attenté à ses jours."[54]

Otra extraña costumbre que comparten las dos mujercitas es la de dormir en el suelo:

> "(Mignon) couchait dans un réduit à même la terre, et rien n'avait pu la décider à se servir d'un lit ou d'une paillasse."[55]

Nela, la mayoría de las veces, no duerme precisamente en el suelo, pero una peculiaridad pudo sugerir la otra:

> "Metióse (la Nela) bonitamente en un cesta, y así pasó la noche en fácil y tranquilo sueño . . . cuando tenía frío tapábase con otra cesta."[56]

Hay que notar un dato curioso, aunque pueda ser vago e inconclusivo, y es que las dos muchachas van descalzas . . . y son precisamente sus pies los que nos llaman la atención, pues:

> "Saltando de piedra en piedra, subiéndose a los árboles, jugando y enredando todo el día y cantando como los pájaros, . . ."[57]

> "(Mignon) manifesta bientôt un plaisir extraordinaire à grimper partout, escalader les cimes . . ."[58]

> "elle (Mignon) sautait"[59]

Como hemos indicado en otro lugar, Galdós estuvo muy interesado en *Fausto* y es lógico que de vez en cuando aparezcan influencias faustianas en *Marianela*. Es significativo el hecho de que la Nela se parece a Mignon y que además toma prestadas frases e ideas de Goethe. En *Marianela* leemos:

> "Nunca se le dio a entender que tenía un alma pronta a dar frutos si se la cultivaba con esmero, ni que llevaba en sí, como los demás mortales, *ese destello del eterno saber que se nombra inteligencia humana,* y que de aquel destello podían salir infinitas luces y lumbre bienhechora."[60]

Este pasaje parece un eco de las líneas siguientes en Fausto:

> "Si tu ne lui avais frappé le cerveau d'*un rayon de la céleste lumière. Il a nommé cela raison,* . . ."[61]

Cuando Cepillo habla de los regalos que dará a sus familiares una vez consiga situarse, dice:

> "A ti (Nela) puede que te mande también un par de pendientes, -- *Muy pronto regalas* -- dijo Nela sofocando la risa. ¡Pendientes para mí!"[62]

Esto es muy parecido a una observación de Mefisto:

> "*Déjà des presents*; c'est bien! Voilà le moyen de réussir."[63]

En otra ocasión Marianela se expresa así:

> "Estaba pensando que por qué no nos daría Dios a nosotras las personas *alas para volar* como los pájaros. ¡Qué cosa más bonita que hacer . . . zas, y remontarnos y ponernos de un vuelo en aquel pico que está allá entre Ficóbriga y el mar!"[64]

En *Fausto* hallamos una idea paralela:

> "Oh! que n'ai-je *des ailes pour m'élever de la terre,* et m'élancer . . ."[65]

Al aparecer en escena dos rivales, Mignon y Marianela, como íbamos diciendo líneas arriba, se entregan a la desesperación total. Desesperación que, a su vez, les causará debilidad física primero y luego la muerte. Las semajanzas se manifiestan muy claramente y muy deliberadamente al final de ambas novelas: Mignon muere de muerte romántica, una de esas muertes que no se deben a enfermedad alguna conocida, porque siente una nostalgia infinita de su país natal, del que fue robada y la matan los celos. Desde que una noche quiso ir al cuarto de Wilhelm y sorprendió a otra mujer que entraba sigilosamente, ya no vuelve a levantar cabeza. Su agonía, más larga que la de Marianela, termina de un modo fulminante, más rápida aún que en la novela de Galdós, cuando sobreviene Teresa y abraza a Guillermo y le dice mil cosas tiernas; en aquel momento, el leve soplo de su vida se extingue del todo. Mignon expira sin decir palabra; los patéticos detalles de la muerte de Marianela son invención de Galdós. Nela muere de . . ." no sé si pensar que muere de vergüenza, de celos de despecho, de tristeza, de amor contrariado."[66]

> "¿Puede el dolor del alma matar de esta manera?"[67]

De Mignon se dice que:

> "Cette tendre affection, cette ferveur reconnaissante, semble avoir été la flamme qui consuma l'huile de sa vie."[68]

En las dos novelas los doctores se sienten incapaces de salvar a sus enfermas:

> "Le médecin donna peu d'espoir; assisté par le jeune chirurgien que nous connaissons déjà, il fit de

> vains efforts pour la rappeler à la vie. Il n'était plus en leur pouvoir de ranimer la chère petite créature."[69]

> "Teodoro puso en movimiento toda la casa; llamó y gritó; hizo traer medicinas, poderosos revulsivos, y trató de suspender el rápido descenso de aquella vida."[70]

Al final todos los esfuerzos de los médicos fracasan rotundamente:

> "L'habilité du medecin n'a pu conserver cette belle existence, l'amitié la plus attentive fut impuissante à la prolonger."[71]

Teodoro, a pesar de ser un cirujano excelente, no podrá salvar a Nela. Florentina no puede paliar el sufrimiento de Nela ni aún después de brindarle amistad fraternal.

Pablo y Wilhelm son declarados, más o menos directamente, culpables de las trágicas muertes de las jóvenes:

> "Laissez-moi aller voir l'enfant que j'ai tuée."[72]

> "--¡La mató!--"[73]

A Nela y a Mignon las entierran en tumbas espléndidas, con un ritual impresionante.

> "La Nela . . . tuvo un magnífico sepulcro . . . los funerales se celebraron con pompa."[74]

Mignon es enterrada en un "sarcophage de marbre";[75] el sarcófago de Marianela es de mármol blanco, muy fino.

Después de fallecidas las dos jóvenes se llega a descubrir que Mignon proviene de una familia italiana noble. Esto corresponde y se asemeja mucho al epílogo de la novela de Galdós, donde, de una manera irónica, nos relatan dos turistas ingleses que la Nela en realidad era: Doña Mariquita Manuela Téllez, hija de una de las familias más nobles de Cantabria, la familia de Téllez Girón y de Trastamara.[76]

Hay, pues, un paralelismo fundamental entre Marianela y Mignon. Por supuesto que también hay diferencias. El hecho de que sea un médico

el que reconstruya los hechos en ambos casos es un dato más que nos permite ver en *Wilhelm Meister* una fuente de *Marianela.*

En *Die Wahlverwandtschaften*, una de las obras maestras de Goethe, hay un personaje femenino -- Otilia -- que domina la acción. Enumeraremos a continuación algunos puntos de contacto entre Marianela y la heroína alemana de *Las Afinidades Electivas.* Aunque aparentemente las diferencias son muy grandes, veremos que en el fondo existen también grandes semejanzas. Sin lugar a duda, Mignon y Nela tienen muchas características en común, pero ello no impide que otro personaje goethiano como Otilia haya logrado estampar su huella en la pobre niña de Ficóbriga.

Ambas mujercitas son jóvenes cuyos orígenes resultan enigmáticos:

"Les parents d'Odile restent assez mystérieux."[77]

De hecho Otilia es una cría adoptada y no sabremos hasta después de su muerte quiénes fueron sus verdaderos padres. Como vemos, el paralelismo con Marianela es muy obvio. La Nela es delgaducha, frágil y primitiva . . . "Odile -- según la describen sus profesores del internado donde ella cursaba estudios -- est un fruit que ne s'est pas encore développé."[78] Esta idea de la inmadurez de Odilia se recalca a lo largo de *Les Affinités Électives:*

> "Cette jeune fille (Odile), qui d'ailleurs croît
> en beauté, ne parvient pas à se développer . . .
> je découvre dans cette chère enfant tout le
> caractère de sa mère . . ."[79]

La Nela, como se recordará, es parecida (en su carácter) a su madre la cual nunca pudo educar a la muchacha. Carlos Golgín, hermano de Teodoro, dice a este propósito:

> "La Nela no es tonta ni mucho menos. Si alguien se
> hubiera tomado el trabajo de enseñarle alguna cosa,

> habría aprendido mejor quizá que la mayoría de los chicos."[80]

Asimismo, en *Les Affinités Électives:*

> "Et certainement, si je (Charlotte) pouvais diriger ou surveiller son éducation (la de Otilia), je ferais de cette fille une créature magnifique."[81]

"Odile est tout entière amour"[82] y lo mismo se puede asegurar de Marianela. "Odile reste jusqu'à son dernier souffle fidèle à son amour, qui faisait sa vie; elle ne pourrait renoncer à lui . . ."[83] Tampoco la Nela podía renunciar a Pablo y, desde luego, podemos afirmar que la heroína de Galdós permanece fiel hasta su último suspiro.

Florentina es la rival, en amores, de Nela; Carlota lo es de Otilia. Ni Otilia ni Nela pueden casarse con sus respectivos protectores (Eduardo, Pablo). Las dos muchachas reconocen el triunfo de sus rivales, ceden, y se resignan de la misma manera:

> "Odile lui serre avec force la main, lui adresse un regard plein de vie et d'amour et elle meurt."[84]

> "La enferma (Nela) alargó entonces sus manos, tomó la de Florentina y la puso sobre su pecho. Después las apretó allí desarrollando un poco de fuerza. Sus ojos hundidos les miraban."[85]

La Nela moriría instantes después.

Es interesante notar que Otilia había, en una ocasión anterior, tomado las manos de su amante y las de su rival "avec ardeur et force elle (Odile) saisit les mains des deux époux, les unit et court dans sa chambre."[86] -- "Par ce geste, escribe el crítico francés, J. -F. Angelloz, Odile rend Édouard à Charlotte et reconnaît le caractère sacré de leur mariage."[87]-- Asimismo, Nela, al unir las manos de Florentina y Pablo reconoce que ellos están destinados a ser marido y mujer.

El crítico citado, Mr. Angelloz, revela que Eduardo "ne méritait pas l'amour d'Odile"[88] ya que ésta es demasindo buena para Eduardo. El paralelo que existe con la Nela es obvio: también Marianela es demasiado buena para Pablo, cuya conducta deja mucho que desear. En efecto, a Pablo y a Eduardo (lo mismo que a Guillermo en *Wilhelm Meister)* se les considera responsables de las muertes de las muchachas.

En efecto, Eduardo muere al cabo de poco tiempo después del triste fallecimiento de Otilia. Se llega a suponer que él se quitó la vida amargado por la pena, abrumado por un extraño sentimiento de culpabilidad:

> "Charlotte se précipita: un soupçcon de suicide s'agitait en elle . . . Édouard avait été surpris par sa fin."[89]

Mucho se ha escrito sobre la "mort volontaire d'Odile";[90] la Nela muere de la misma manera: un mal "desconocido" causado por la desesperación, por la pérdida del enamorado que lo era todo en su vida. Uno nota curiosa: ambas fallecen, no en sendas camas, sino recostadas en sofás. Ambas[91] son enterradas en tumbas espléndidas y con gran asistencia de público.

En *Les Affinités Électives* no encontramos a ningún personaje ciego. Es verdad, no hay ningún invidente como Pablo en *Marianela,* pero, y eso lo consideramos sólo sintomático, es sumamente curioso que Otilia fue el nombre de pila escogido por Goethe para venerar de este modo a la santa de Alsacia -- Ottilie -- patrona de los ciegos.

Es posible, aunque difícil de demostrar plenamente, que el doctor Golfín, que opera de cataratas a Pablo, pueda haber sido inspirado en el más famoso oftalmólogo europeo del siglo XIX: el alemán Albrecht von Gräffe, quien introdujo grandes adelantos técnicos en operaciones de

cataratas precisamente entre 1865 y 1868, justo antes de la composición de *Marianela*. La prensa europea de aquel tiempo se hizo amplio eco de los prodigios del doctor von Gräfe y, sin duda alguna, Galdós estaba al corriente a través de los periódicos españoles.

En conclusión, las frecuentes citas provenientes de *Wilhelm Meister* en *Marianela* prueban que Galdós partía de una idea leída en Goethe. Los parecidos son tan obvios que, de ningún modo, podrían considerarse coincidentales. Las semejanzas se manifiestan, en nuestra opinión, como imitación deliberada desde el principio hasta la catástrofe final. Galdós, con su prodigiosa facultad para la invención, se limitó a rehacer libérrimamente las circunstancias de su personaje.

Notas

1 Leopoldo Alas ("Clarín"), *Galdós* (Madrid: Renacimiento, 1912), p. 64.

2 Manuel de la Revilla, "Marianela", *Revista Contemporánea,* XIV, (1878), p. 508.

3 Marcelino Menéndez Pelayo, *Obras completas,* ed. Artigas, X, 97.

4 Louise S. Blanco, "Origin and History of the Plot of *Marianela,*" *Hispania,* XLVII (1965), p. 463.

5 Walter T. Pattison, *Benito Pérez Galdós and the Creative Process* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1954), p. 121.

6 *Marianela*, p. 691.

7 *Wilhelm Meister*, p. 454.

8 *Marianela*, p. 691.

9 *Wilhelm Meister*, p. 453

10 *Marianela*, p. 691. "Dicen que . . ." en el diálogo que sigue, Nela emplea frecuentemente esta muletilla, que pone en evidencia su total desamparo: no conoce con precisión ni aun sus datos más personales. Igual les ocurre a Mignon y a Otilia.

11 *Wilhelm Meister,* p. 453.

12 *Marianela,* p. 691. Mignon está bien formada aunque es baja de estatura; Marianela es admirablemente proporcionada pero algo atrofiada.

13 *Wilhelm Meister,* p. 454.

14 *Wilhelm Meister,* Lehrjahre, libro 8, cap. 3.

15 *Marianela*, p. 723.

16 Ibíd., pp. 737 y 742.

17 *Marianela,* p. 692. "sus labios apenas se veían de puro chicos."

De ahora en adelante omitiremos las citas de *Wilhelm Meister* en alemán por dos razones principales: 1) ahorrar espacio, 2) las citas en francés de la traducción francesa del *Wilhelm Meister* son suficientes para nuestros propósitos.

18 *Wilhelm Meister*, p. 454.

19 *Marianela*, p. 691.

20 *Wilhelm Meister*, p. 454.

21 *Marianela*, p. 691.

22 *Wilhelm Meister*, p. 859.

23 *Marianela*, p. 691.

24 *Wilhelm Meister*, p. 454.

25 *Marianela*, p. 691.

26 *Wilhelm Meister*, p. 465.

27 Ibíd., p. 916.

28 *Marianela*, p. 702.

29 Ibíd., p. 708.

30 *Wilhelm Meister*,

31 *Marianela*, p. 714.

32 Ibíd., p. 711.

33 Ibíd., p. 686.

34 *Wilhelm Meister*, p. 916.

35 Ibíd., p. 453.

36 *Wilhelm Meister*, Lehrjahre, libro 8, cap. 3.

37 Obra citada, p. 237.

38 Walter T. Pattison, *Galdós and the Creative Process* (Minneapolis University of Minnesota Press, 1954), p. 122.

39 *Marianela*, p. 691.

40 *Wilhelm Meister*, p. 454.

41 *Marianela*, p. 691.

42 *Wilhelm Meister*, p. 453.

43 *Marianela*, p. 691.

44 *Wilhelm Meister*, p. 453.

45 *Marianela*, p. 691.

46 *Wilhelm Meister*, p. 453.

47 *Marianela*,

48 *Wilhelm Meister*, p. 856.

49 *Marianela*, pp. 725-29.

50 Ibíd., pp. 730 y 733.

51 *Marianela*, p. 708.

52 *Wilhelm Meister*, p. 916.

53 *Marianela*, p. 739.

54 *Wilhelm Meister*, p. 460.

55 Ibíd., p. 465.

56 *Marianela*, p. 694.

57 Ibíd., p. 714.

58 *Wilhelm Meister*, p. 916.

59 Ibíd., p. 464.

60 *Marianela*, p. 698.

61 *Faust*, pp. 284-5.

62 *Marianela*, p. 723.

63 *Faust*, 2674.

64 *Marianela*, p. 705.

65 *Faust*, pp. 1074-1099.

66 *Marianela*, p. 754.

67 Ibíd., p. 754.

68 *Wilhelm Meister*, p. 906.

69 Ibíd., p. 876.

70 *Marianela*, p. 753.

71 *Wilhelm Meister*, p. 906.

72 Ibíd., p. 877.

73 *Marianela*, p. 753.

74 *Marianela*, p. 755.

75 *Wilhelm Meister*, p. 907.

76 *Marianela*, p. 756.

77 *Les Affinités Électives*, p. 77.

78 Ibíd., p. 103.

79 *Marianela*, p. 714.

80 *Les Affinités Électives*, p. 77.

81 Ibíd., p. 79.

82 Ibíd., p. 306.

83 Ibíd., p. 310.

84 Ibíd., p. 283.

85 *Marianela*, p. 753.

86 *Wilhelm Meister*, p. 263.

87 Ibíd., p. 309.

88 *Les Affinités Électives*, p. 45.

89 Ibíd., p. 295.

90 Ibíd., p. 32.

91 *Marianela*, p. 196. - *Wilhelm Meister*, p. 283.

92 Mlle Josette Blanquat, autora de muy penetrantes estudios sobre Galdós, se propone escribir un artículo sobre el ejemplar de *Wilhelm Meister* que poseyó don Benito. Según un viejo inventario, entró en su casa antes de setiembre de 1865, y de que Galdós lo leyó, y lo leyó despaciosamente, no hay duda, pues puso en él alguna curiosa apostilla. Las que comunica la Sta. Blanquat corresponden a los *Wanderjahre*, no a los *Lehrjahre*, y en ellas llaman la atención una mescolanza de cosas, mitad positivistas, mitad huguescas, muy de progresista de entonces. El *Wilhelm Meister* que leyó Galdós es la "traduction complète et nouvelle par M. Théophile Gautier fils," Paris, Charpentier, 1861, 2 vols.

CAPÍTULO III

GALDÓS Y EL KRAUSISMO

La llegada del krausismo a España (alrededor de 1850) fue patrocinada por Giner de los Ríos y Sanz del Río principalmente; a pesar del corto período de tiempo del apogeo de la nueva filosofía, 1850-1870, deja una huella permanente en ciertos sectores intelectuales --- huella que se hizo permeable y se extendió rápidamente a otras capas de la sociedad española, abarcando muchas esferas de la vida ---. Giner no duda en escribir largas cartas a Galdós para convertirle a la nueva corriente filosófica: "Mucho celebro verle consagrado al trabajo: Vd. puede ayudarnos en nuestra empresa . . . me atrevo a pronosticarle que la obra que Vd. escriba será el éxito del año: Vd. es observador y ha sabido interpretar perfectamente la manera de pensar de Krause."[1]

No hay duda de que Galdós se proponía mediante sus novelas la modernización de un país aún anquilosado en rígidos esquemas medievales defendiendo la doctrina del progreso, la liberalización de las mentes y la ignorancia, la mala educación, la pobreza, la corrupción en todos los órdenes, moral, político o religioso, tiene mucho en común con la postura krausista, aunque vaya adquiriendo nuevos y más perfectos modos de expresión. Desde sus primeros escritos en *La Nación*, diario progresista, critica el tradicionalismo reaccionario, y propugna la renovación y el avance en materia científica, económica y moral. Parece, pues, que Galdós estaba siguiendo la huella trazada por Krause en Alemania. De nuevo es Giner[2] quien nos aclara este punto: " . . . le ruego (a Galdós) nuevamente y con encarecimiento que se decida a profundizar en la filosofía de Krause . . . Nada importante podemos hacer sin contar

con Vd. Piense Vd. que lo que nos proponemos puede llegar a ser la redención del país. Con Vd., la cosa tendría una fase amplísima e insustituible. En fin, Vd. verá. Yo en eso estoy dispuesto a arriesgar trabajo no más, puesto que dinero no tengo, pero sí mucho trabajo o mucha potencia laborativa."[3]

¿Qué entendía don Benito por krausismo? En su obra no se menciona a Krause (aparece eso sí la palabra krausismo muy esporádicamente); sin embargo, los nombres de Kant, Fichte, Schelling y otros se hallan impresos en gran número de novelas galdosianas. Para no alargar innecesariamente el tema, baste dar un resumen del programa krausista al cual se ajustan básicamente muchas ideas de Galdós. "Había que hacer -- nos dice Sanz del Río -- un Estado liberal y democrático, justo y eficaz . . . ; una Iglesia moderna, sensible y transigente, abierta al espíritu de los tiempos nuevos; y una nación de hombres justos, buenos y virtuosos." Se refiere luego a ciertos parecidos entre Alemania y España. Del cosmopolitismo burgués, y del internacionalismo obrero, que tuvo grandes intérpretes en Alemania, dice que "es natural que el *Weltbürgertum* (cosmopolitismo) de casi todos los más eminentes pensadores y poetas alemanes . . . tuviera repercusión entusiasta en la juventud española."[4]

El krausismo, además de ser un sistema filosófico, fue una disciplina, una actitud integral de la vida, un método . . . En efecto, en la Institución Libre de Enseñanza no se enseñaba "una filosofía", sino "a filosofar" Clarín dice muy acertadamente al referirse al carácter de la nueva filosofía, tan modificada y mezclada con un sinnúmero de nuevas corrientes: "La filosofía en España era en rigor planta exótica; puede decirse que la trajo consigo de Alemania el

ilustre Sanz del Río . . . La filosofía del siglo, la única que podía ser algo más que una momia, un ser vivo, entró en España con la influencia de las escuelas idealistas importada por el filósofo citado. Cuando ya por el mundo corrían con más crédito que los sistemas de los grandes filósofos idealistas de Alemania las derivaciones de la izquierda hegeliana y el positivismo francés y el inglés, en España la escuela krausista prosperaba, y con riguroso método, gran pureza de miras y parsimoniosa investigación, iba propagando un espíritu filosófico, de cuya fecundidad en buenas obras y buenos pensamientos no pueden tener exacta idea los contemporáneos, ni aun los que más de cerca y más imparcialmente estudien este influjo, insensible para los observadores poco atentos. Como oposición necesaria al krausismo, que sin ella podría degenerar en dogmatismo de secta intolerante, llegaron después las corrientes de otros sistemas, tales como el monismo, el spencerismo, el darwinismo, etc., etc., y hoy tenemos ya, por fortuna, muestra de todas las escuelas . . ."[5]

Para los enemigos del krausismo, en cambio, se tilda de "krausista" al que no sea tradicionalista y neo-católico, al que se atreva a criticar y proponer reformas de cualquier orden. Menéndez Pelayo inició el ataque y marcó el camino. El partido clerical empezó pronto a mover guerra a los maestros de la nueva filosofía, a los discípulos y a la doctrina que divulgaban. Acusábanlos de panteístas místicos, anti-católicos, fementidos, librecultistas y pseudo-filósofos, libertinos, ateos, hipócritas, materialistas, positivistas. Con estos epítetos, antes definían sus variados temores que la índole del enemigo. "Un sabio" de Pereda, en sus *Tipos trashumantes* (1888), es un individuo que "ha asistido durante dos meses a una cátedra de filosofía krausista

en la Universidad de Madrid". Por más señas el tal "sabio" es un ignorante, muy hablador, ex-católico que ya no cree en el cielo, el infierno y los milagros. Esto último, claro está, va contra algunos que se separaron de la iglesia, pero ninguna de las figuras principales dejó de expresar un sentimiento religioso. Además, el "sabio" es partidario del espiritismo, es darwinista, masón y enemigo del "fanatismo religioso" de Cervantes y Calderón, a quienes les faltó "la filosofía de la estética."[6]

No debe sorprendernos, pues, que Galdós escoja de las doctrinas y declaraciones de unos y otros lo que más responda a sus fines artísticos. Si bien al principio su mundo literario está poblado de figuras algo acartonadas, pronto se llenará de vitalidad, de hombres de carne y hueso que acaso representan o sugieren ciertos tipos, pero que no serán símbolos a secas. La tesis, en la medida en que pueda decirse que la haya, quedará entonces en lugar secundario con respecto a las exigencias estéticas, a la complejidad y tumulto vital a que aspira el arte de Galdós.

Lázaro -- el estudiante universitario de *La fontana de oro* (1867), Pepe Rey, Teodoro Golfín, portaestandartes del progreso, tienen algo del hombre moderno en busca de ese mundo mejor a que aspiran no sólo los partidarios de Krause, sino otros liberales. De todas las novelas anteriores a *La familia de León Roch* (1878) es quizá *Gloria* (1876) la única en que Galdós introduce puntos de vista que sus enemigos atribuían a una ideología krausista, como, por ejemplo, la armonía, más que tolerancia, religiosa basada en una interpretación personal, íntima de Dios. Con *La familia de León Roch* se inicia un grupo de novelas en las que se perfilan más netamente tipos de tendencia krausista e ideas

que la reflejan. Los personajes se parecen poco entre sí, aunque tienen en común algunos rasgos; las circunstancias de su vida ofrecen aún menos semejanza, y los argumentos sólo coinciden en el "fracaso" de los hombres modernos frente a la sociedad tradicional. Lo que a primera vista puede parecer una batalla sencilla y clara en que unos pierden y otros ganan, mirado de cerca resulta algo más enredado y turbio. Volveremos al tema del fracaso y del triunfo para verlo más detenidamente y matizarlo mejor. En las ideas hay más conformidad: Galdós sigue combatiendo la ignorancia, la falta de educación, la hipocresía, la mojigatería. ¿En qué se distinguen, pues, estas novelas de las anteriores? En tres aspectos fundamentales: en que el ambiente se fija en el Madrid contemporáneo, en que los personajes gozan de mayor autonomía y no son meros instrumentos al servicio de las ideas, en que los defectos de la sociedad se hacen contrastar con un fondo de justicia, razón y armonía trazado con mayor verosimilitud, con más sutil equilibrio y que, por eso mismo, resulta más persuasivo que el ambiente apasionado de *Doña Perfecta* (1876). Todo es más complejo: los conflictos ideológicos reflejan con mayor autenticidad la polémica entre los apologistas del catolicismo y sus adversarios; los personajes responden, no sólo a una tesis, sino a exigencias de su escenario social, de su historia y su propia alma. Galdós es ya casi el novelista pleno.

La suerte está echada y León Roch ya no podrá ser lo que algunos han deseado ver en él: un simple krausista. Cacho Viu quiere sugerirnos, por un lado, que amigos y animadores liberales de Galdós esperaban que Léon Roch triunfara, sin abmigüedades, sobre el ambiente reaccionario. Por otro lado, insinúa que la crítica hecha a *La familia*

de León Roch por esos mismos amigos revela su decepción porque la obra no satiface ese fin. Una y otra hipótesis son inexactas, pues nada de lo escrito por Giner ni Clarín, cuyo testimonio aporta Cacho Viu, lleva a esa conclusión.

De la crítica moderna, quizá fuera la de Clarín la más acertada, como que advierte muy bien que el principal objeto de Galdós no ha sido trazar el retrato de un krausista. (Sin embargo, López-Morillas ha visto en León "el prototipo del joven krausista"). Para Alas, Roch "es librepensador, pero no es filósofo."

> No es León -- agrega -- el varón perfecto, el Mesías de estos nuevos judíos que esperamos al *hombre nuevo*; gran novela podría hacer Galdós con semejante carácter; pero esta vez no ha sido ese su asunto; tal vez León Roch no es siquiera el principal personaje de la obra . . . .[7]

Indudable acierto. Por lo pronto, la novela lleva el título *La familia de León Roch* y no el solo nombre del personaje. Clarín reconoce el papel decisivo de esa familia en que cada uno es católico a su manera cuando subraya la maestría con que el autor describe tan "terrible" diversidad. Antes, ha definido bien claramente lo que para él es el tema central:

> . . . el que haya creído que el asunto de esta novela es el problema del conflicto religioso, se equivoca, o a lo menos no juzga con toda exactitud; . . . las consecuencias del conflicto . . . forman su propio asunto . . . [8]

El crítico no protesta ni juzga fracasada esta novela, como quieren hacer creer algunos al citar el pasaje en que Clarín afirma que León Roch no es un "varón perfecto". Claro que no; ni un perfecto krausista tampoco. El escritor ya sabe que no hay nada "perfecto" y que no se pueden crear grandes personajes si se sacrifica su individua-

lidad a la rigurosa "perfección" de una tesis o de una idea preconcebida. No obstante, si de algo peca novelísticamente León Roch, es precisamente de acercarse demasiado a la perfección, de ser demasiado honrado. Esa rectitud se verá más claramente cuando nos detengamos a estudiar el carácter de León y el papel que desempeña en la obra, y, por otra parte, el de Máximo Manso, protagonista de una novela en la que tanto importa la continua referencia a ciertas teorías pedagógicas evidentemente afines a Krause.

Entre *La familia de León Roch* (1878) y *El amigo Manso* (1882) aparece *La desheredada* (1881), clave en el desarrollo del arte de Galdós. En la primera de estas tres obras podemos apreciar el conflicto entre tradicionalistas y "extranjerizantes", con las consecuencias de esa lucha. *La desheredada* nos lleva a otro terreno: en primer plano, las tribulaciones de un personaje sólo guiado por antojos y fantasías y, en segundo plano, los peligros de una educación deficiente. En *El amigo Manso* esas fuerzas obran de un modo muy distinto: al protagonista se le ha negado imaginación, trata de imponerse la razón, lo cual recuerda *La familia de León Roch,* y se pone a prueba un sistema educativo que no deja de parecerse, hasta cierto punto, al que practicaban Krause y algunos de sus discípulos españoles de La Institución Libre de Enseñanza. Si las cuestiones pedagógicas eran fundamentales para los seguidores de Krause, en la novela de Galdós que sigue a las antes citadas, *En doctor Centeno* (1883), todos los males de la educación española, desde la primaria hasta la universitaria, se debaten y pintan bajo multitud de aspectos. Merecen estudiarse juntas estas cuatro obras porque cada una de ellas ilumina de manera muy especial la forma en que los temas afines aparecen tratados en las novelas.

La Familia de León Roch

Como se recordará, el marqués de Tellería y su hijo Gustavo son portavoces de la opinión pública sobre las ideas modernas. (Luis Gonzaga y el padre Paoletti, personajes de mayor individualidad, son más sutiles y no se hacen meros ecos del vulgo.) Para Tellería, Alemania es el "país de las locas utopías" de donde vienen las nuevas ideas que el marqués opone a la religiosidad española.[9] A la "canalla desvergonzada que aparenta dirigir la opinión, y a su cinismo" cree Gustavo oponer su propio valor, y "a su chismografía volteriana los principios santos y la autoridad de la iglesia".[10] Hijo "modelo", hombre de éxito, de buena educación, "discretamente" inmoral, como manda la buena sociedad, Gustavo prosigue:

> La civilización cristiana es como un hermoso bosque. La religión lo ha formado en siglos; la filosofía aspira a destruirlo en días. Es preciso cortarle las manos a esa brutal leñadora. La civilización cristiana no puede perecer en manos de unos cuantos ideólogos auxiliados por una gavilla de perdidos que, por no tomarse el trabajo de tener conciencia, ha suprimido a Dios.[11]

León sirve de reactivo con que colorear mejor la imagen que tenían los demás de los jóvenes intelectuales. No hace falta que sea un "perfecto krausista"; basta que se le considere como tal y que contra él se dirijan todos los prejuicios y falacias de la sociedad. Su relación con el nuevo pensamiento está sugerida principalmente por ciertos rasgos suyos de carácter, ciertas posturas frente a personas, hechos, situaciones, más bien que por su actuar concreto, como ocurre con Manso. Las consecuencias catastróficas provienen de la ignorancia y el miedo, no al conocimiento de la verdad. Con la misma dificultad que encontraban los críticos de Krause para atacar su rectitud y honradez tropiezan los parientes de León. Se le reconoce, además, saber,

talento -- "es lo major que ha salido de la Escuela de Minas desde que existe,"[12] nos dice el Marqués de Fúcar --, nobleza, bondad, modestia, rigor moral -- "confieso," le declara a su cuñado Gustavo, "que eres mejor que algunos que se tienen por creyentes".[13] Aunque hay momentos en que parece perder los estribos, León acaba por triunfar sobre sí mismo, si no sobre los demás, precisamente por estas virtudes. No huye con Pepa después de la muerte de María. "¡Horrible corazón el mío" -- dice a su amiga -- "si tal consintiera!"[14]

Nada de lo cual basta para que se realice su anhelo de formar el carácter de su esposa. Es en esto donde el pensamiento de León se acerca mucho a ciertos ideales krausistas expuestos por Sanz y Giner: la importancia que se da al papel de la mujer en la familia, el empeño en educarla (la primera institución docente fundada por discípulos de Sanz fue la Asociación para la Enseñanza de la Mujer, 1871), el creer, como don Quijote, que se puede y debe moldear racionalmente las circunstancias de la propia vida, sin depender de un destino azaroso. Pero León se equivoca muy de lleno y confiesa su error con profunda pena. Ante su mujer enferma, se pregunta cómo pudo él mismo no prever, no impedir que "llegase por tan diabólicos caminos aquella conjunción de los dos círculos de su vida. . .[15] Y el autor precisa el propósito inicial más explícitamente:

> (León) tenía planes magníficos, entre ellos el de dar al propio pensamiento la misión de informar la vida, haciéndose dueño de ésta y sometiéndola a la tiranía de la idea.[16]

Pero no lo logra. León declarará ante el padre Paoletti: "La tenebrosa batalla en que he sido vencido después de luchar con honor, con delicadeza, con habilidad y aun furia, ha concluido ya."[17] Galdós

nos explica de esta manera el resultado de la batalla en que triunfa el enemigo:

> . . . los hombres que sueñan con esta victoria grandiosa no cuentan con la fuerza que podríamos llamar el *hado social*, un poder enorme y avasallador, compuesto de las creencias propias y ajenas, de las durísimas terquedades colectivas o personales, de los errores, de la virtud misma, de mil cosas que al propio tiempo exigen vituperio y respeto, y finalmente, de las leyes y costumbres, con cuya arrogante estabilidad no es lícito ni posible las más de las veces emprender una lucha a brazo partido.[18]

La "victoria grandiosa" con que sueña León está destinada al fracaso, como lo estaba la del Caballero de la Triste Figura, porque ni uno ni otro se da cuenta de sus propias limitaciones ni de la fuerza del *hado social*. Pero el desenlace de *León Roch* resulta asimismo quijotesca derrota en otro sentido. El triunfo de la sociedad no es completo y rotundo; también ella fracasa frente a León, como tan a menudo -- para el lector moderno -- parece fracasar la del siglo XVII frente al caballero andante. Ni llega a comprenderlo ni a convertirlo. Ni mucho menos a elevarse en la lucha ni en el triunfo -- punto capital para el Galdós que busca el progreso y el mejoramiento humanos. El conflicto no lleva a ninguna parte. Aquí no hay victoria del protagonista, la familia de León Roch. Mueren dos de los hijos; de los otros dos, Leopoldo es un perdido; Gustavo adelanta su carrera, pero mantiene amores ilícitos que trata de encubrir; y los padres hacen una vida hipócrita y corrupta que lleva a todos al borde de la ruina. Al fin y al cabo, si León no los convierte, por lo menos no se desdice, y mantiene su dignidad. La razón no ha gobernado ciertamente su vida y la de su mujer, como él esperaba en un principio, pero sí es razonable y decorosa su última decisión de no sucumbir a la flaqueza sentimental

que le arrastraría hacia Pepa.

León no es un personaje totalmente logrado, aunque mucho aventaja ya a sus antecesores en materia de complejidad viva. Parece todavía algo forzado y violento su ideal de rectitud. "Impavidum ferient ruinae, que dijo el pagano!"[19] Impavidez, en efecto, y "consoladora tendencia a la serenidad," pero entre ruinas. Con *La desheredada* Galdós da un gran paso adelante en la invención de animadas criaturas novelísticas. Esa obra será el puente que lleve de León Roch a Máximo Manso.

La Desheredada

El gran acierto de esta novela es el hacer del conflicto una lucha interna, el irnos revelando un drama personal, es decir, un alma en crisis. No es que antes el personaje no sufriera, dudara, eligiera; pero ahora el enemigo está dentro y no fuera, el campo de batalla se interioriza sin perder su relación con la sociedad. León Roch no puede configurar su propia vida de acuerdo con los ideales de su juventud porque ha partido de una valoración errónea del carácter de María Egipciaca, y una vez que lo ha advertido no tiene fuerzas para contrarrestarlo. Isidora Rufete también es incapaz de llevar su vida por el rumbo que desea, pero su error es partir de una ilusión sobre sí misma; error fundado en el exceso de fantasía,[25] y no en la racionalidad en que cree fundarse León o, después, Manso. Cuando la de Rufete no tiene más remedio que reconocer que se ha equivocado, que nada tiene de sangre noble, tampoco puede dominar su error, y se deja caer por ese derrumbadero hasta lo más profundo del abismo moral. León, en cambio salva su propio decoro y sale sereno de casa de Pepa.

> . . . ¿qué le importaba estar vencido, solo, proscrito y mal juzgado, si resplandecía en él la hermosa luz que arroja la conciencia cuando está segura de haber obrado bien?[20]

Cuando es uno su propia víctima, más difícil resulta salvarse. Ese es el caso de Isidora. También es, en cierto sentido, el de Manso, aunque él encuentra una salida para no despeñarse, como veremos adelante.

Precisamente con *La desheredada* aparece en Galdós una nueva concepción novelística, de gran significado para su obra ulterior. En el mundo individualizado que en esta novela se crea no hemos de buscar símbolos sencillos, claros, unilaterales, que representen tal o cual idea o tesis, tal o cual tipo humano. Fraccionamiento y desdoblamiento. No es que Galdós deje de mostrarnos el mal y el bien, pero éstos se encontrarán dispersos a lo largo de la obra, y entretejidos con creciente maestría en un mismo personaje. El hermano de Isidora, Mariano, alias Pecado, es un niño que se ve obligado a trabajar por su tía, con quien vive. Cuando acuchilla a un compañero, que luego muere, los vecinos concluyen que lo que hace falta en España son cárceles, no escuelas. Su hermana cree, por lo contrario, que en la escuela se le quitarían las malas mañas, pero cuando logra mandarlo a una, no resulta así. Casi estamos por darle la razón al pueblo. Sin embargo, al leer *El Doctor Centeno* y enterarnos del sistema docente de Pedro Polo, cuyos hambrientos estudiantes no pueden menos de recordarnos los de la comedia y la picaresca españolas, se comprende mejor que no fuera ese el camino por el cual se pudiese corregir Mariano. Ni siquiera hace falta acudir a otra novela de Galdós para dar con la explicación: en la misma *Desheredada* tenemos a Melchor Relimpio, egresado de la Facultad de Derecho, que "había salido del vientre de la madre Universidad tan desnudo de saber como vestido de presunción . . ."[21] El autor cita a otro personaje,

Augusto Miquis, de quien pronto hablaremos, en cuya opinión Melchor había salido de la Universidad hecho un "pozo de ignorancia". Y continúa Galdós: "Entre todas las ciencias estudiadas, ninguna tenía que quejarse por ser menos favorecida; es decir, que de ninguna sabía nada . . ."[22]

Para completar el cuadro que se va formando en esta obra de las consecuencias de la educación, o falta de ella, es indispensable tener en cuenta dos personajes más -- Augusto Miquis y Juan Bou -- que presentan nuevas perspectivas. El simpático estudiante, luego médico y "hombre de saber sólido",[23] no tiene nada de símbolo del pensamiento krausista, aunque todas "Las teorías novísimas le cautivaban, y le cautivaban más cuando eran más enemigas de la tradición. El transformismo en ciencias naturales y el federalismo en política . . ."[24] Cree en la armonía de la naturaleza con la misma fe que manifiesta su hermano Alejandro en la perfección del mundo natural. Reúne en sí el dominio de la materia y el del arte: "igualmente fanático por la cirugía y por la música, ¡qué antítesis!, dos extremos que parecen no tocarse nunca, y sin embargo se tocan en la región inmensa, inmensamente heterogénea del humano cerebro . . ."[25] Es demasiado caprichoso, demasiado poco metódico para representar una imagen convencional de un discípulo de Krause.

Juan Bou es todo lo contrario. "Tenía dos géneros de fanatismo: el del trabajo . . ., y el de la política."[26] Es en cierto modo el anti-krausista. Nada intelectual ni teórico; hombre tosco, vanidoso, arbitrario. La revolución del 68 produce en él grandes cambios: "de manso se hizo furibundo, de discreto, charlatán; . . . tomó parte en todos los motines, trabajó en todas las sublevaciones . . ."[27] A Juan Bou le preocupan los males del país: la pobreza, la holgazanería,

las injusticias sociales. Sumamente trabajador, el catalán Bou es, además, honestísimo, frente al señorito Pez, insignificante parásito. Bou, guiado por su desconfianza de las teorías puras para resolver la cuestión social, decide estudiar prácticamente los excesos de la holgazanería. Así es como logra Isidora aprovecharse de él durante algún tiempo.

Galdós, pues, sigue insistiendo en los problemas que el mismo había ya novelado. En este caso, el de la educación ocupa lugar prominente y tiene su importancia para casi todos los personajes principales, en una forma u otra, lo mismo que el de la imaginación y la razón, todo ello con gran variedad de matices. A esta manera de fragmentar un tema en vez de centrarlo en un personaje o dos volverá el autor, en general, con *El Doctor Centeno*, aquel "crimen novelesco sobre el gran asunto de la educación", que Galdós había prometido en el primer capítulo de *El Amigo Manso*, y que, por lo tanto, ya tenía entonces pensado.

El Doctor Centeno

El cuadro de los males pedagógicos que afligían al país por la década del sesenta es amplio, movido y complejísimo. Si en él se destacan tal o cual personaje o situación, lo cierto es que en el "gran asunto de la educación" entran todos los caracteres y toda la intriga de la novela. Por lo pronto resalta en ella la figura de Pedro Polo. antítesis del maestro que nos describe Krause. Polo, "evangelista de la avidez":[28] Polo, "constructor de jorobas intelectuales".[29] El profesor debe encarnar la majestad de su alta misión: debe ser solemne, ha dicho solemnemente don Julián; debe buscar "todos los medios de exposición clara, animada, con que despierte en el auditorio (según el

género y cultura de éste) la atención, el interés serio, y en cuanto cabe la convicción"; "la enseñanza debe estar en relación continua con el auditorio a que se dirige". Polo, en cambio, "ponía la desolación allí donde estaban las gracias; destruía la vida propia de la inteligencia para erigir en su lugar muñecos vestidos de trapos pedantescos".[30] A los chicos los trata con crueldad, administrándoles pellizcos o dejándoles sin comer por cualquier falta. Lo peor es que hacía estas justiciadas a toda conciencia, creyendo poner en práctica el más juicioso y eficaz sistema docente. Consecuencias: "Bostezos que parecían suspiros, suspiros como puños llenaban la grande y trágica sala."[31]

Al otro extremo de Polo por sus ideas, y por no poder ponerlas en práctica, está don Jesús Delgado, personaje tan interesante y complejo que merecería un estudio aparte. Se le ha expulsado de la Dirección de Instrucción Pública por loco. Sí, don Jesús está loco; se escribe cartas a sí mismo y él mismo las contesta. Pero no es que le hayan dejado cesante por esa locura, sino porque "empezaron a notar rarezas en sus informes y extrañísimas teorías traducidas del alemán."[32] ¿Cómo no iba a despertar recelos quien mencionaba a Fröbel y a Pestalozzi, nombres ambos asociados al grupo extranjerizante y krausista? Delgado es, en efecto, portavoz de muchas ideas de Krause sobre pedagogía. Cree que lo importante "no es *parecer* sino *ser*, y que a este principio debe sujetarse la educación", que "el fin educativo es *preparar a vivir con vida completa*."[33] Cuando sus compañeros jóvenes de la casa de huéspedes le hacen víctima de cruel burla escribiéndole una carta que lleva por firma el nombre del perro de la casa, don Jesús les escribe una respuesta dirigida al perro en la cual revela, con

perspicacia digna de Don Quijote, que se ha dado cuenta de la maliciosa intención de los estudiantes. "Excluídos están ¡ah! todos ellos, por su grosería, por su falta de sentimiento social y caritativo de los beneficios de la *Educación Completa* (título de su plan docente)."[34] Se refiere luego a la "vida disipada y anti-higiénica" de los jóvenes y a su ignorancia de que "todo conocimiento tiene dos valores, uno como *saber* y otro como *disciplina*."[35]

Ante el panorama de maestros que se le presenta ¿qué puede hacer el pobre alumno ansioso de aprender? Felipe Centeno sueña con la enseñanza tal como la desearía. Le gusta la geografía, "*retratar el mapa*." Y su fresca imaginación juvenil traslada de un salto el método a otras materias. "Así, así debían ser enseñadas todas las cosas. ¿Por qué no se han de pintar la Gramática y la Doctrina?."[36] Lo que Felipe desea sin saberlo es un maestro que responda, no en lo físico, no en lo personal, sino en la práctica docente, al ideal profesado por los krausistas.

> Porque en los cansados libros no se mentaba nada de lo que a él le ponía tan pensativo, nada de tanto problema constantemente ofrecido a su curiosidad ansiosa. ¡Oh! si el doctísimo D. José le respondiera a sus preguntas, cuanto aprendería! Adquiriría infinitos saberes, por ejemplo: por qué el agua corre y no se está quieta; por qué es el llover; qué es el arder una cosa; . . . qué significa el morirse . . .[37]

Seguramente que si Felipín hubiera llegado a conocer la Residencia de Estudiantes, el contraste le habría hecho exclamar con Alfonso Reyes: "¡Cuánto hemos pensado -- visitando los pabellones, los jardines, la biblioteca de la Residencia de Estudiantes -- en el quevedesco pupilaje del Dómine Cabra . . . !" Polo, su maestro y amo, que suele maltratar al muchacho, lo defiende en una ocasión, aunque por motivos interesados

que el chico desconoce. Esta demostración de afecto le basta a Felipe para soltar la fantasía y ponerse a divagar sobre la relación que podría, que debería existir entre los dos: " . . . subió al desván pensando en él (Polo) y representándose una escena, un lance en que los dos, maestro y discípulo, eran muy amigos y se contaban cariñosamente sus respectivas cuitas y aventuras."[39] No estamos muy lejos de la vida casi familiar entre profesor y alumno de que nos hablan Krause, Giner, Jobit y Sanz.

Centeno pasa de la vida sórdida y aburrida con Polo, que ocupa la mayor parte del primer tomo, a la vida llena de sorpresas, de novedades y de altibajos económicos con Alejandro Miquis, vida que se nos narra en el segundo tomo de la obra. Hemos visto cómo actúan sobre Felipe don Pedro y don José. Ahora girarán alrededor del protagonista el nuevo amo y todos sus compañeros de la casa de huéspedes de doña Virginia, y entre ellos don Jésus Delgado. Quien fomenta en el chico el cultivo de una vida de ilusiones es su amo, porque la inocencia de Felipe hace de él un magnífico resonador para las invenciones de Miquis. A éste, estudiante de leyes y escritor de comedias, que con su amigo Cienfuegos era "alegría de las aulas, ornamento de los cafés, esperanza de la ciencia, martirio de las patronas,"[40] le caracterizan la generosidad, el optimismo y la fantasía inagotables.

En Miquis, simpatiquísimo, aunque despistado -- y tan opuesto al trillado ideal krausista que Delgado lo ha excluído de la *Educación Completa*, hay quien ve un gran número de peligros para el país. Don Florencio Morales y Temprado, conserje del Observatorio, y amigo de Polo, es hombre burgués, conservador, sin ciencias ni lecturas, muy bueno con los estudiantes, a quienes no pierde ocasión de aleccionar.

Aunque las flaquezas humanas de Polo no se limitan a la pedagogía, para don Florencio no hay conflicto entre la amistad que mantiene con un cura de conducta bastante reprochable y los reproches que dirige a la conducta de otros. Es Morales quien traza ante Felipe una descripción de su amo como "libertino" y "mala cabeza" que imita muy evidentemente el lenguaje polémico de los tradicionalistas:

> Tu amo es un loco, es uno de estos jovenzuelos que se han emponzoñado con las ideas extranjeras. ¿Qué nos traen las ideas extranjeras? El ateísmo, la demagogia y todos los males que padecen los países que no han querido o no saben hermanar la libertad con la religión.[41]

> Pues esas ideas, ese ateísmo, ese desbarajuste es lo que nos quieren meter aquí . . . Hay unos cuantos . . ., todos muchachos, chiquillos, estudiantejos que leen libros franchutes y no saben palotada de nada . . . Hay unas cuantas cabezas ligeras, y tu amo es uno de ellos que nos quieren traer aquí todas esas andróminas ('embustes') forasteras.[42]

Luego habla del "ateísmo, demagogia y filosofía alemana"[43] de esta gente, y recomienda que Miquis "se deje de patrañas ateas y de locuras demagógicas".[44] El pobre Felipe escucha las opiniones de don Florencio con el mismo respeto y credulidad con que suele absorber todo lo que se le dice, porque los demás le parecen pozos de inteligencia frente a su propia ignorancia.

Federico Ruiz encarna otra faceta religiosa más interesante. Ruiz, auxiliar de astrónomo, coetáneo y amigo de Miquis es católico ferviente y se le ha ocurrido crear un "Cielo cristiano" en que se reemplazan los nombres mitológicos de las estrellas por nombres bíblicos y cristianos. En el observatorio trabaja concienzudamente, aunque por la época en que le conocemos sueña con ser autor de teatro. Como se ve, Ruiz también es

es un joven inquieto, lleno de ilusiones, en el que conviven la ciencia y el arte; pero, al contrario de Miquis, no se deja destruir por sus fantaseos. Federico pasa sistemáticamente por los estudios de astronomía y, una vez que se ha cansado de ellos, por la música y el teatro. Por fin, se dedica a la filosofía. Escribe un tratado sobre Hegel, "y había empezado a estudiar varios sistemas desconocidos en España, a saber: los de Spencer, Hartmann. Aquí no salían del Krausismo, que en pocas partes tiene adeptos, como no sea en Bélgica" Claro está que Ruiz estudiaba estas cosas para combatirlas, "porque le daba el naipe por Santo Tomás."[45]

La triste realidad y el feliz ensueño aparecen uno al otro en *El Doctor Centeno* como en *La Desheredada*, con la diferencia de que Felipe no se deja dominar por su deseo ni se rinde ante la amargura de la vida; tampoco es su sueño tan ilusorio y egotista como el de Isidora, a pesar de que es natural que el niño apenas piense en otra cosa que su propio bienestar. Su fortaleza para enfrentarse con las injusticias, con los golpes de la vida, y su capacidad de salir a flote, quedan afirmadas cuando le volvemos a encontrar sirviendo a Agustín Caballero.

El Amigo Manso[46]

¿Qué características podría tener esa enseñanza ideal con que Felipe sueña para sí mismo? Las posibilidades, en abstracto, son muchas, pero una cabàl respuesta novelística pudiera ser la que ha dado Galdós en el libro que precede a la historia de Centeno, *El Amigo Manso*. Galdós parece alternar, en las cuatro obras que venimos estudiando, lo individualmente perfilado con lo panorámico y típico, y si hemos faltado al orden cronológico, es porque en *Manso* podemos ver la síntesis de los dos procedimientos en una novela magistral que, además, se concentra en

la práctica pedagógica que profesaba Krause.

Al contarnos su gran aventura docente con Manuel Peña, no sólo conocemos al discípulo, sino que penetramos mejor en el carácter del maestro. En efecto, las doctrinas pedagógicas de Manso se parecen mucho a las de Krause. Manso se alegra al notar que inspira a Peña respeto y simpatía -- "feliz circunstancia, pues no es verdadero maestro el que no se hace querer de sus alumnos, ni hay enseñanza posible sin la bendita amistad, que es el mejor conductor de ideas entre hombre y hombre."[47] Empieza por hacer que Manuel se exprese libremente para conocer tanto los aspectos promisorios de su saber y su temple de ánimo como sus puntos flacos. Decide iniciar su tarea por el cultivo de lo estético: "Principié mi obra por los poetas".[48] A las clases matutinas siguen, por la tarde, los paseos, las visitas al Prado, las excursiones por Madrid.

Otras afinidades con el krausismo se notan en el interés de Manso por la educación de Irene y por el papel de la mujer en la sociedad. Pero también es cierto que eso le impide, durante un largo período, ver a la verdadera Irene. El narrador, que se cree filósofo, o profesor de filosofía, práctico y observador de la realidad, nos muestra primero a la chica estudiosa y luego a la joven de "discreción, mesura, recato y laboriosidad",[49] en la cual ve él la "conciencia pura y la rectitud de sus principios morales";[50] en resumen: "una mujer del Norte",[51] "la mujer perfecta, la mujer positiva, la mujer razón".[52] Lo que Manso no ve es que Irene no ha recibido esa educación a la que se refiere Krause cuando predica el cultivo, en la mujer, de todos los sentimientos sociales, y sus facultades intelectuales en relación proporcionada con su carácter y su destino. También León Roch desea una mujer de ese tipo, "dotada de las grandes bases de carácter, es decir, sentimiento

vivo, profunda rectitud moral . . .",[53] pero sabe que la educación de María "ha sido descuidada, que ignora todo lo que se puede ignorar".[54] Manso tarda en reconocer que la Dulcinea de sus sueños no es más que la Aldonza Lorenzo de la realidad. Sin embargo, con un proceder semejante al que aplica a doña Javiera, empieza muy pronto a introducir excepciones al ideal y a aceptar los reparos que se le podrían hacer a Irene. Hasta parece renegar de sus propias creencias educativas cuando declara que "la mejor escuela para llegar a la perfección" es la de la pobreza que obliga a la joven arreglarse la ropa para mantener el aseo.[55] Acabará, como se sabe, olvidado de la mujer nórdica y más enamorado de la Aldonza imperfecta y burguesa que de la Dulcinea ideal e intachable. Manso parece dejárnoslo vislumbrar contra su propia voluntad de mantener el secreto. Jugarreta de Galdós, permitir que el personaje se traicione y quede en ridículo.

A medida que Máximo va observando a Irene y creyendo ver en ella todos los rasgos de la perfección, nota que nacen en él ciertos pensamientos que le sorprenden y cuyo origen no se puede explicar. Krause había contado ya con las sorpresas sentimentales y había concluido que eran irreducibles al análisis:

> Regimos, es verdad, y guiamos nuestros pensamientos, tejemos algunos hilos de nuestra Ciencia pero no fundamos nosotros los principios de ella, ni continuamos sino hasta un cierto límite sus consecuencias; brotan impensadamente del fondo del Espíritu ideas primordiales, como ecos de armonías lejanas, que resisten a todo análisis e indagación ulterior. Y en el mundo del sentimiento, en los movimientos del corazón que nos revelan a los demás, se levantan cada día y hora simpatías imprevistas, movimientos involuntarios, cuyo origen no sabemos explicar, cuya dirección y último estado no sabemos dominar ni prever.[56]

> . . . en vano estamos alerta y guardamos las puertas del Espíritu, para que nada entre en él sino a nuestra vista y con nuestro pase.[57]

Un perfecto krausista no hubiera olvidado, o ignorado, las palabras del maestro.

Pero siguen apareciendo a lo largo y a lo ancho de la obra puntos de contacto entre Manso y los krausistas. Su gran curiosidad por las lecturas nocturnas de Irene -- que resultan ser las cartas de Peña -- le lleva a preguntarse si no leería algún escrito suyo, del propio Manso. Las posibilidades incluyen una *Memoria Sobre la Psicología y la Neurosis*, unos *Comentarios a Du Bois-Raymond*, el fisiólogo positivista alemán, y una traducción de Wundt, de quien se había ocupado con especial interés Giner. Pero éstos son simples pormenores. La verdadera preocupación del protagonista en ese momento está muy lejos de ser filosófica; es totalmente sentimental e irracional.

La obra abunda en detalles de este tipo, en la yuxtaposición de afinidades filosóficas y verdades sentimentales, del hombre que Manso cree ser y del que se nos revela. Pasemos directamente a la clase famosa que da el maestro después de enterarse de que su rival es Manolito Peña. En los trozos citados podemos apreciar la síntesis encarnada por el personaje de Galdós: el filósofo interpreta y analiza su experiencia de hombre, y los acontecimientos de la vida iluminan y prestan apoyo empírico al pensamiento. Aquí logra Manso dar expresión racional a su sorprendente advertencia preliminar -- "Yo no existo" -- y, a la vez, preparar su salvación final. Comienza con una definición del hombre como microcosmos, que es fácil situar en la teoría del panenteísmo: "El hombre es un microcosmos. Su naturaleza contiene en admirable compendio todo el organismo del universo en sus variados órdenes . . ."[58] Sigue una generalización -- evidentemente abstraída de la experiencia propia -- donde esa verdad se comprueba en sencillas acciones particu-

lares en que apenas solemos fijarnos. Después, otra declaración que evoca ideales krausistas -- la armonía entre la sociedad y la filosofía -- y aquí se nos vuelve a recordar que el hecho aislado, insignificante, puede ser "un reflejo de la síntesis universal".[59] Desde ese momento el credo de Manso se ve invadido por la necesidad de desenredar su tragedia personal. Busca para sí un lugar decoroso en esa sociedad en que es incapaz de instalarse. Y concluye:

> El filósofo descubre la verdad; pero no goza de ella. El Cristo es la imagen augusta y eterna de la filosofía, que sufre persecución y muere, aunque sólo por tres días, para resucitar luego y seguir consagrada al gobierno del mundo.
>
> El hombre de pensamiento descubre la verdad; pero quien goza de ella y utiliza sus celestiales dones es el hombre de acción, el hombre de mundo, que vive en las particularidades, en las contingencias y en el ajetreo de los hechos comunes.[60]

Se sugiere, pues, una clara distinción entre el metafísico y el hombre de acción que hereda las verdades que aquél descubre y que las aprovecha. Semejante distinción no está de acuerdo con el desarrollo de las ideas de Krause llevado a cabo por los discípulos de Sanz, en busca del filósofo social que sea a la vez moralista y hombre de acción. El papel de la filosofía es elevar al hombre sin hacerle perder su sentido de realidad:

> La Filosofía convierte al hombre del mundo del sentido al mundo del espíritu como a centro y región serena, en que se reponga aquél sus fuerzas cansadas, recuente y pruebe sus medios de acción, proporcionándolos a las necesidades históricas, y levante su vista a los fines totales de la vida, oscurecidos y casi olvidados por los particulares e inmediatos.[61]

Hacia el final de la clase, otra breve afirmación de una de las creencias de los krausistas: ". . . la filosofía es el triunfo lento o

rápido de la razón sobre el mal y la ignorancia",[62] y una reiteración del citado contraste entre el "sacerdote de la razón, privado de los encantos de la vida y de la juventud", y el hombre de mundo, "frívolo", "perezoso de espíritu", a quien el filósofo abandona "las riquezas superficiales y transitorias" a fin de retener para sí mismo "lo eterno y profundo."[63]

¿Cabe pensar que todo el trabajo de Manso tendrá como fruto el que Peña sea un político más, igual a los otros? No sería exacto. En primer lugar, como experimentación pedagógica, el intento del profesor de filosofía ha sido eficaz porque ha logrado despertar y cultivar las habilidades latentes en su alumno. Además, es injusto suponer que la oratoria, vacía aunque elegante, el don de gentes y el desorden de su vida social harán de Peña un hombre tan poco escrupuloso como José María Manso, por ejemplo. El krausismo opone al optimismo de unos y al pesimismo de otros el mejoramiento, el progreso gradual a base de buena voluntad. No hay más que comparar a Manuel con los José María, los Pez, los Sáinz del Bardal, y hasta con los Cimarra, para ver que está por encima de ellos y que representa una esperanza de progreso. Progreso lento, minúsculo, pobre, sí; pero es el único que en España cabe esperar después del fracaso de la Primera República. (Pronto vendrá el negativismo y el pesimismo del 98, que no podrá ver en un Peña otra cosa que un cínico.) Manuel y, en menor grado, Irene son los únicos personajes que se han elevado y han madurado a lo largo de la obra. Ningún personaje -- como ningún hombre -- es el ideal; nadie es perfecto, pero unos son mejores que otros.

En cuanto a la filosofía de Manso, él en efecto, parece presentársenos como hombre de ideas afines al krausismo: su interés en los

autores que ocupaban al grupo krausista, sus ideas sobre educación, etc. Pero, como se ha visto, es mucho más que eso. Galdós sonríe benévolo ante el idealista que aspira a ser el máximo hombre de razón, ese Quijote manso que crea la imagen de su Dulcinea moderna: intelectual, nada católica, "nórdica", y se encuentra con una Aldonza Lorenzo a quien -- ¡gran ironía! -- quiere más que a la otra. Aunque la polémica religiosa no figura en esta novela. Irene, sutilmente, resulta ser en parte la síntesis de Pepa Fúcar y María Egipciaca, con la diferencia de que aquí, a medida que Irene se revela religiosa y hasta supersticiosa, va creciendo el amor de Manso. La inocencia del amigo Manso provoca la risa pero también la simpatía y el afecto, igual que en don Quijote. Burla, pero sólo de lo krausista, y, junto a la burla, cariño. Quizá pueda caracterizarse mejor la impresión total que deja Manso si lo comparamos con el don Cipriano de "Zurita", el cuento de Clarín. El propio Clarín que pinta en esa breve obra maestra un cuadro mordaz de la desintegración del krausismo, elogia con entusiasmo la novela de Galdós. Desde las obras -- que inicia *Doña Perfecta* -- cargadas de polémica ideológico-religiosa hasta las que plasman novelísticamente los variados aspectos de la educación española -- la serie culmina con *El Doctor Centeno* -- vemos desfilar, en formas cada vez más complejas, la vida social ambiente, y vemos crecer y afirmarse con paso seguro el arte de Galdós. Si en el efectivo pensamiento y acción de los krausistas no hallamos un modelo fijo y reiterado, sino que, por el contrario, comprobamos cómo se transforman y fraccionan las doctrinas del grupo encabezado por Sanz del Río, menos aún encontraremos tipos puros e inmóviles en las novelas de Galdós. Por otra parte, don Benito parecería favorecer en su obra las ideas de Krause, Sanz y Giner; varios de sus

personajes secundarios aparecen, en mayor o menor medida, como librepensadores, anticlericales, extranjerizantes . . . Por otro lado, más de una vez se diría que Galdós ridiculiza o hace fracasar a las criaturas literarias a las cuales atribuye esas tendencias. Ni lo uno ni lo otro puede por sí servirnos de fórmula absoluta. Hay que ahondar en cada caso, en cada novela, y abrazar las cuatro en su totalidad y juego mutuo, para apreciar con justeza la sutil escala de adhesione y rechazos con que respondió Galdós al krausismo.

Notas

1 Chonon H. Berkowitz, "Galdós and Giner, a Literary Friendship," *Spanish Review*, I (1934), p. 65.

2 Sobre la importancia que atribuye Galdós a la opinión de Giner, véase W. H. Shoemaker, "Sol y sombra de Giner en Galdós", *Homenaje a Rodríguez-Moñino*, II, Madrid, 1966, pp. 213-25.

3 Berkowitz, op. cit., p. 68.

4 Luis Araquistáin, *El pensamiento español contemporáneo* (Buenos Aires, 1962), p. 30.

5 *Solos* de Clarín, p. 70.

6 José María de Pereda, *Tipos trashumantes* (Madrid, 1888), pp. 311-16.

7 Clarín, op. cit., p. 217.

8 Ibíd.

9 *La familia de León Roch*, p. 787.

10 Ibíd., p. 793.

11 Ibíd.

12 Ibíd., p. 765.

13 Ibíd., p. 792.

14 Ibíd., p. 942.

15 Ibíd., p. 891.

16 Ibíd., p. 291.

17 Ibíd., p. 899.

18 Ibíd., p. 891.

19 Ibíd., p. 959.

20 Ibíd.

21 *La desheredada*, p. 1015

22 Ibíd., p. 1020.

23 Ibíd., p. 989.

24 Ibíd., p. 988.

25 Ibíd.

26 Ibíd., p. 1078.

27 Ibíd., p. 1079.

28 *El doctor Centeno*, p. 1315.

29 Ibíd., p. 1327.

30 Ibíd., p. 1315.

31 Ibíd., p. 1314.

32 Ibíd., p. 1385.

33 Ibíd., p. 1387.

34 Ibíd., p. 1389.

35 Ibíd., Friedrich Wilhelm August (1782-1852) Escribió *La educación del hombre*. Inauguró el primer "Kindergarten" en Blankenburg, 1837. Johann Pestalozzi, 1746 Zürich - 1837 Brugg, educador suizo.

36 Ibíd., p. 1320.

37 Ibíd., p. 1321.

38 Alfonso Reyes, "Giner de los Ríos," *Las vísperas de España*, op. cit., México, 1956, p. 90.

39 *El doctor Centeno*, p. 1403.

40 Ibíd., p. 1297.

41 Ibíd., pp. 1414-15.

42 Ibíd., p. 1415. Aquí se ve que el miedo no es sólo a Alemania, sino a Francia. Quizá sea mayor hacia el país vecino porque los males vienen directamente de allí. Los franceses transportan las ideas "perversas" de que son autores ellos mismos y, además, sirven de conducto, con sus traducciones, a las ideas peligrosas de otros países europeos, p. ej., las obras del alemán Ahrens, radicado en Bélgica, y las de Tieberghien entran en España por vía de Francia. Así ocurre con muchos alemanes, belgas, ingleses . . . Así circuló casi todo lo que se dio a conocer en España de psicología y sociología. Recuérdese que Galdós leía en francés toda clase de obras alemanas.

43 Ibíd.

44 Ibíd., p. 1416.

45 *El doctor Centeno*, p. 1435.

46 Véase el capítulo cuarto, pp. 8-13, donde demostramos claramente que Manso, por la forma de comportarse, es el vivo retrato del gran filósofo de Königsberg (Kant).

47 *El amigo Manso*, p. 1173.

48 Ibíd., p. 1174.

49 Ibíd., p. 1191.

50 Ibíd., p. 1195.

51 Ibíd.

52 Ibíd., p. 1196.

53 *La familia de León Roch*, p. 776.

54 Ibíd.

55 *El amigo Manso*, p. 1195.

56 Karl Krause, *Das Urbild der Menschheit* (Leipzig, 1811), p. 235.

57 Ibíd., p. 326.

58 *El amigo Manso*, p. 1264.

59 Ibíd.

60 Ibíd.

61 Ibíd.

62 Ibíd.

63 Ibíd.

CAPÍTULO IV

LOS PERSONAJES ALEMANES EN LAS NOVELAS DE GALDÓS

Sáinz de Robles ha dividido los personajes que aparecen en las obras de Pérez Galdós en dos grupos muy distintos.[1] Al primer grupo pertenecen aquellos personajes que Galdós escoge de la realidad histórica, personajes de carne y hueso que saltan de las páginas de la historia a la ficción novelada. Varios de éstos no pasan más allá de la mera referencia, mientras que otros, observa el erudito español, intervienen en la acción novelesca. Aunque verdaderamente históricos, éstos últimos han sido recreados por Galdós y llevan "una vida originalísima, sugestionadora, distinta a la que tuvieron en sus existencias históricas, y ya historiadas suficientemente."[2] Al segundo grupo pertenecen, y de éstos nos vamos a ocupar con más detalle, los personajes puramente ficticios o fingidos que el novelista ha creado. Por lo general se sabe muy poco del origen de éstos y, por lo tanto, provocan la identificación, burlándose a menudo de la crítica que busca en vano identificarlos con la realidad histórica. Galdós siempre se mostró afectuoso y liberal para con quien le venía a interrogar de su vida y de su obra, declara Berkowitz, pero desgraciadamente no observaba esa misma liberalidad con aquellos que trataban de arrancarle el secreto del origen de sus personajes ficticios.[3]

Ese silencio del autor, sin embargo, ha despertado la curiosidad y a la crítica no le ha quedado otro recurso que el de la investigación. Así Berkowitz establece que Laura, la heroína de *Alma y vida* (1902), fue una señora llamada Madrina, muerta años antes de la representación de dicha obra dramática: que Pepa Fúcar, de *La familia de León Roch* (1878),

fue la mujer de un general bien conocido; que la familia de José Bueno de Guzmán, de *Lo prohibido* (1884-85), fue una familia que vivía en el paseo de Recoletos bajo distinto nombre, mientras que María Juana, Eloísa y Camila eran en realidad tres hermanas llamadas María, Luisa y Micaela, hijas de un ingeniero civil que vivía en la Plaza de la Independencia. Según Berkowitz, se supone que doña Guillermina Pacheco es la reencarnación de una señora muy caritativa llamada Ernestina Manuel de Villena.[4] Ricardo Gullón añade la suposición de que Estupiñá fue un tendero llamado José Luengo; que León Roch está inspirado en el ingeniero Emilio Huelín, y que rasgos de la madre de Galdós se traslucen en doña Perfecta y en el Abuelo.[5] Pattison opina que Juanita Lund le sirvió de modelo a Galdós en la composición de Gloria.[6]

Las conclusiones de Berkowitz, Pattison y Gullón se basan, sin embargo, en las entrevistas que tuvieron con familiares, parientes y amigos de Galdós. Ya ésos se van acabando, pero a la crítica aún le quedan los recursos de la conjetura y de la analogía. Sin embargo para que la conjetura quede propiamente establecida preciso es que ésta descanse sobre ciertos principios o valores aceptables y establecidos mediante ciertas afirmaciones o negaciones de parte del autor. Esos principios que generalmente atañen a lo esencial en la estética de los personajes en las novelas de Galdós son los que ahora nos proponemos establecer.

Al considerar ciertos personajes que Galdós toma de la realidad histórica hay que notar, en primer lugar, que el mismo Galdós rechaza la idea de sacar un retrato al desnudo. El novelista canario crea o vuelve a crear el personaje pero no lo copia, salvo aquellos personajes históricos que no intervienen en la acción novelesca, como dice Sáinz de

Robles.[7] Generalmente Galdós no parte de la idea abstracta, o de la realidad artística a la realidad cotidiana, sino más bien de la realidad a la creación estética, de Juanita Lund a Gloria, de Emilio Huelín a León Roch, del tendero José Luengo a don Plácido Estupiñá, de doña Ernestina Manuel de Villena a doña Guillermina Pacheco. En todo caso, si nos fijamos bien, resulta a lo menos un vacío que aleja la creación estética de su original hasta el punto en que sólo resulta una similtud. Por eso Gullón, en la identificación de ciertos personajes galdosianos, salvo en el caso de Plácido Estupiñá, sólo ve "reflejos, rasgos, coincidencias y posibilidades."[8] Esos rasgos que se traslucen del personaje real en el personaje estético ciertamente nos dicen que Galdós no se preocupó en borrar por completo la identidad de sus personajes. Aunque bastante nebuloso y desfigurado, el personaje real (o el que figura ya en las novelas goethianas, por ejemplo) queda y no muere; en lo esencial es el mismo personaje. Ocurre, sin embargo, que con el desvanecimiento gradual del personaje histórico va surgiendo y apareciendo el nuevo personaje estético. Así Juanita Lund poco a poco se va convirtiendo en Gloria y, a la vez, diferenciándose ésta de aquélla al quedar sometida a una nueva vida y a la existencia indeterminada que Galdós concede a sus personajes, independientes del autor mismo. Galdós no anula la realidad, sino que la reemplaza dejándonos, no un personaje superimpuesto sobre el otro, sino un personaje más expansivo y más completo. "Los personajes," dice Gullón, "son héroes de la realidad total, encarnados en sangre y sueño a la vez . . . El personaje cambia y evoluciona."[9] El personaje de sangre no muere, sino que sigue viviendo en el personaje soñado, ensanchándose mediante las nuevas experiencias que el autor le hace vivir. "Los más viven de sí," observa Gullón, "libres y sin dependencia de quien

los inventó."[10]

Ahora, si algunas creaciones galdosianas, según hemos visto, se inspiran en personajes de la realidad histórica, ¿será posible descubrir otros personajes modelos, no sólo empleando la conjetura y la analogía, sino la técnica novelística de Galdós en cuanto a la creación del personaje? ¿Será posible proceder hacia atrás, de Gloria a Juanita Lund, en vez de hacia adelante, de Juanita Lund a Gloria, "desmodernizando" al personaje estético, quitándole lo que Galdós llama "la vulgaridad de su tiempo,"[11] cotejando los puntos de contacto entre uno y otro personaje hasta llegar al personaje histórico real? La contestación a tales preguntas quedaría sin base sin previo examen de la técnica que Galdós emplea en la creación de sus personajes.

Fijémonos, en primer lugar, lo que ocurre en *Tristana* (1892). El amante se ausenta y Tristana, el personaje principal de la novela, le escribe una carta en la cual reconstruye estéticamente a su amante. Tras de rechazar los verbos fabricar, componer y reconstruir, Tristana opta por los verbos pensar e inventar, como palabras más expresivas del proceso creativo en cuanto al personaje, y le escribe:

> Déjame a mí que te fabrique . . ., no, no es ésa la palabra: que te componga . . . tampoco . . .: que te reconstruya . . ., tampoco . . . Déjame que te piense conforme a mi real gana . . . Te invento otra fisonomía a mi gusto, según mis ideas, según las perfecciones de que quiero ver adornada tu sublime persona . . . Yo te traigo a mi lado, te siento junto a mí, y te veo, y te toco; tengo bastante poder de imaginación para suprimir la distancia y contraer en el tiempo conforme se me antoja.[12]

El artista no debe tomar la realidad según la encuentra. Esta hay que transformarla añadiéndole "ciertas urdimbres." Así opina Ponce, el joven crítico que acompaña a Seguismundo Ballester al entierro de Fortunata. "El tejido artístico," declara Ponce, "no resultaría vistoso

sino introduciendo ciertas urdimbres de todo punto necesarias para que la vulgaridad de la vida pudiese convertirse en materia estética."[13] Más adelante, el mismo Pérez Galdós, refiriéndose a este joven, opina que Ponce "no toleraba el que la vida se llevase al arte tal como es, sino aderezada, sazonada con olorosas especias y después puesta al fuego hasta que cueza bien."[14]

Según don José Ido del Sagrario, que en su tiempo también ha sido novelista, ese aderezamiento es lo que hace que al arte de novelar se le llame "la mentira hermosa," que viene a ser como la ambrosía en que la pluma se ha de mojar.[15] Máximo Manso concuerda con esa opinión, aunque la expresa de manera diferente, pero más al caso. "Es ley," dice, "que el mundo sea nuestro molde y no nuestra hechura."[16] Al novelista sólo le es dado reconstruir sobre esa base que llamamos realidad.

Otro de los personajes galdosianos, Manolo Infante, niega en carta a su amigo Equis que la personalidad de don Carlos Cisneros sea creación suya. La personalidad, así como el parecido y la autenticidad no se anulan. Esas son cualidades esenciales al personaje, y en vez de copiar el retrato, el novelista saca o piensa uno con más fondo, con más compenetración, y en varias dimensiones. "He pintado," le escribe Infante a su amigo Equis, "los rasgos y perfiles de la fisonomía moral de este individuo, haciendo una figura de la realidad artística, pero no un verdadero retrato . . . No te mueva lo extraño de la silueta a dudar de su parecido y autenticidad."[18] Buscando la realidad artística, el novelista permite, a veces, que se violente la realidad física. Así Galdós, como resulta con los chismes en torno a la muerte de Federico Viera, "inventa, zurce y enjareta argumentos"[19] porque, según su técnica,

la obra de arte no debe carecer de invención y de intrigas. El artista encuentra la realidad desnuda y la reviste a su manera, aunque según Galdós, esa vestidura la hacen las circunstancias. "La realidad no necesita que nadie la componga; se compone ella sola," dice más adelante. En otra ocasión, Manolo Infante se queja de que él no posee "el arte de vestir con galas pintorescas la desnudez de la realidad,"[21] y lamenta de que sus cartas no se publiquen, ya que "como obra de arte resultaría deslucido, por carecer de invención, de intriga y de todos los demás perendengues que las obras de entretenimiento requieren."[22] Así ocurre en las cuarenta y una cartas de Manolo Infante en *La incógnita* que, después de brotar del arca de Equis, se transforman en *Realidad* (1889), obra mucho más profunda y acabada. Lo que va de *La incógnita* a *Realidad* es lo que va del personaje histórico a la creación artística, y de la realidad superficial a la realidad interna. Esa es la distinción que Manolo Infante hace a su amigo Equis diciéndole:

> Tú, que posees un poder de adivinación no concedido a todos los mortales; tú, que sabes ver la cara interna de los hechos humanos cuando los demás no vemos más que la cara exterior, y penetrar en las vísceras de los caracteres, cuando los demás sólo vemos y tocamos la epidermis; tú, Esquisillo diabólico, has sacado esta *Realidad* de los elementos indiciarios que yo te di, y ahora completas con la descripción interior del asunto la que yo te hice de la superficie del mismo. De modo que mis cartas no eran más que la mitad, o si quieres, el cuerpo, destinado a ser continente, pero aún vacío, de un ser para cuya creación me faltaba fuerzas. Mas vienes tú con la otra mitad, o sea con el alma; a la verdad aparente que a secas te referí, añades la verdad profunda, extraída del seno de las conciencias, y ya tenemos el ser completo y vivo.[23]

Las teorías que acabamos de reseñar son las teorías de Galdós, ya que *Realidad* no es otra cosa que la aplicación de esos mismos principios

estéticos. La verdad aparente no es arte. Para que se convierta en arte preciso es que los hechos humanos sean refundidos por la imaginación y la sensibilidad estética del autor. La verdad profunda, como la llama Infante, es inconcebible divorciada de la verdad aparente. Ahora bien, si detrás de la creación estética se esconde una realidad histórica, ¿qué materia prima usó Galdós al elevar un personaje como Manso a la sensibilidad artística? ¿Quién fue Manso antes de convertirse en materia estética?

En Manso, Galdós representa una persona como Immanuel Kant. Don Benito tenía en su biblioteca el libro *De l'Allemagne* (1866), de Heinrich Heine, donde podía leer que Kant vivió una vida muy ordenada y que todos los actos del ilustre filósofo prusiano se sucedían regular y mecánicamente, con la misma exactitud del gran reloj de la catedral de Königsberg:

> Rising, coffee-dringking, writing, reading, college lectures, eating, walking, had all their fixed times, and the neighbours knew that it was exactly half-past three when Immanuel Kant . . . left his house door and went to the lime-tree avenue, which is still called in memory of him the Philosopher's Walk. There he walked its length eight times, up and down, in every season . . .[24]

Si Galdós recordaba otras bibliografías de Kant -- o si deliberadamente había buscado más información acerca del gran filósofo -- es probable que se acordase de *Vida de Kant*, traducida del alemán, escrita por Kuno Fischer y publicada en la famosa e influyente *Revista contemporánea* (Vol. I, 1875, 107). En esta obra hallamos de nuevo el sentido metódico que imperaba en la vida de Kant, cuya filosofía estaba basada en la razón y "del mismo modo la regla y plan de su vida es someter a principios claros y sabidos todos los actos de su vida . . ."[25]

Eleminaba Kant cualquier interrupción a su rutina:

> Quería Kant en sus trabajos, que tanto recogimiento exigían, no ser molestado de modo alguno. Se alejaba así cuidadosamente de todo lo que pudiera interrumpirle.[26]

Kant nunca contrajo matrimonio, bien que estuvo a punto de ir a los altares en dos ocasiones. El concepto que tenía él del matrimonio era el de un acuerdo *racional* entre los cónyuges y siempre aconsejaba a sus amigos que seleccionaran a sus futuras esposas según los dictámenes de la razón, " . . . llegando el caso de disgustarse si notaba que la pasión tenía entrada en sus propósitos."[27]

En el mismo artículo nos enteramos que Kant fue, durante algún tiempo, tutor privado de un joven que vivía en su casa. Eso nos permite suponer que el alumno de Kant fue una fuente de inspiración para Galdós a la hora de inventar a Manolo Peña, estudiante de Manso. Kant era un maestro excelente, nunca dogmático ni tampoco autoritario ya que jamás obligaba a sus estudiantes a que creyeran tal o cual cosa. Sin embargo, el célebre filósofo de Prusia Oriental era un orador pésimo, su voz era débil y sufría un tremendo bochorno cuando iba a algún evento formal -- en especial cuando dio su discurso inaugural como profesor --.[28]

Finalmente, Kant siempre intentó ver más allá de la apariencia externa de las cosas para encontar los valores que yacen en el fondo:

> . . . Kant es uno de los pocos que viviendo en este mundo de apariencias, no les dan valor . . . Muchos hombres tienen una buena voluntad, y también la convicción sincera de su amor a la verdad, y son, sin embargo, incapaces de concepciones verdaderas, porque sus ojos sólo ven las apariencias y en sus cabezas sólo hay ilusiones engañosas. Ese sentimiento de Kant era primitivo en él, con él nació, y poderoso por naturaleza formaba el centro y núcleo de su carácter. Jamás se dejó deslumbrar por las apariencias, por las locas ilusiones, ni por la imaginación, enemigos los más funestos de la verdad.[29]

Si ahora nos fijamos en las características de Máximo Manso podremos ver las sorprendentes similitudes que existen entre Manso y Kant. El personaje galdosiano se describe a sí mismo de este modo:

> Desde que empecé a dominar estos difíciles estudios (filosofía), me propuse conseguir que mi razón fuese dueña y señora absoluta de mis actos, así de los más importantes como de los más ligeros . . . He conseguido una regularidad de vida que muchos me envidian, una sobriedad que lleva en sí más delicias que el desenfreno de todos los apetitos . . .
>
> El método reina en mí y ordena mis actos y movimientos con una solemnidad que tiene algo de las leyes astronómicas.[30]

Estas palabras son aplicables tanto a Kant como a Manso. Por supuesto que la regularidad en la vida de Máximo se vio interrumpida, pero todo ello provocó también grandes exclamaciones de pesar por su parte.

> Adiós mi dulce monotonía, mis libros, mis paseos, mi independencia, el recreo de mis horas, acomodada cada cual para su correspondiente tarea, su función o su descanso.[31]

Kant, sin duda alguna, hubiera exclamado algo muy parecido si su vida se hubiera visto interrumpida por cualquier circunstancia; exclamaciones que, con un tono un poco humorístico y exagerado, expresan el pesar que sentía también Galdós cuando perdía la regularidad en sus horas de trabajo. Los dos modelos, Kant y Galdós, se complementan para dar nacimiento a Manso.

Hemos visto como Kant recibía toda clase de elogios por su habilidad en ver a través de las apariencias y por mantener contacto con la realidad en cualquier ocasión. Manso, por su parte, piensa que posee esa cualidad y lo dice así cuando describe su modo de ser:

> Constantemente me congratulo de este mi carácter templado, de la condición subalterna de mi imaginación, de mi espíritu observador y práctico,

> que me permite tomar las cosas como son realmente, no equivocarme jamás respecto a su verdadero tamaño, medida y peso . . .[32]

Pero cuando Manso se ve forzado a salir de su mundo intelectual y se ve situado en estrecho contacto con la vida práctica entonces se da cuenta que su mundo de abstracciones filosóficas no es la realidad. Primero observamos a Manso contrastado con su alumno, Manuel Peña, un joven que aborrece las abstracciones y las leyes generales pero que está entusiasmado con los acontecimientos reales y los hechos.[33] Le gusta la historia pero detesta la filosofía.[34]

Galdós nos está preparando para cuando llegue el momento en que Manso se distanciará de Kant. Máximo no será el arquetipo de filósofo neokantiano que siempre puede ver a través de las apariencias. Ello lo demuestra el hecho de que Manso recibe un gran desengaño con Irene, su análisis de Irene "la mujer razón" resulta totalmente falso. Aquí Galdós está pensando, con un pesar lleno de humor, acerca del juicio equivocado que tenía él de Juanita Lund como una encarnación de la razón y del falso concepto que tenía Kant del matrimonio como un acuerdo racional. Más adelante en la novela, Manso se preguntará cuál es el origen de todas aquellas virtudes -- serenidad y razón -- que vio en Irene, y se responderá a sí mismo de la siguiente manera:

> ¡Ay! Aquellas prendas estaban en mis libros; productos fueron de mi facultad pensadora y sintetizante, de mi trato frecuente con la unidad y las grandes leyes, de aquel funesto don de apreciar arquetipos y no personas.[35]

En otro lugar Manso contrasta, con palabras que parecen salidas de la boca de Kant, su contacto insuficiente con la realidad y su destreza para con el pensamiento abstracto:

> Aquella falta de habilidad mundana y esta sobra

> de destreza generalizadora provienen de la diferencia que hay entre mi razón pura; la una, incapaz como facultad de persona alejada del vivir activo; la otra, expeditísima, como don cultivado en el estudio.[36]

Manso ha sufrido un engaño por parte del pensamiento abstracto, producto de la razón y característica principal de su adorada filosofía.

Como dijimos anteriormente, la vida de Manso se va distanciando de la vida de Kant hasta que ya no corren paralelas hacia el final de *El amigo Manso*. Parece como si las propias experiencias personales de Galdós fueran ahora la fuente de su inspiración. Creemos que idealizó a Juanita Lund, haciéndola portadora en su carácter de una serie de cualidades que se esperan encontrar en una mujer perfecta. Cuando se anunció la boda de la Sta. Lund, Galdós sintió una gran decepción. Tal como sucedió con Manso, quizá el novelista canario consiguió un contacto nuevo y decisivo con la realidad y se dio cuenta que una mujer real, con sus faltas y hasta por causa de ellas, puede tener más encanto que un concepto abstracto. En nuestra opinión Galdós estaba pensando en su propio amor cuando hizo decir a Manso:

> . . . al representármela despojada de aquellas perfecciones con que le vistió mi pensamiento, me interesaba mucho más, la quería más, en una palabra, llegando a sentir por ella ferviente idolatría. ¡Contradicción extraña! Perfecta, la quise a la moda petrarquista, con fríos alientos sentimentales . . . Imperfecta, la adoraba con nuevo y atropellado afecto, más fuerte que yo y que todas mis filosofías.[37]

Parece que Galdós, como Manso, llegó a conocer la magnitud de su amor y la importancia de su pérdida sólo cuando la oportunidad de lograrlo se había esfumado irrevocablemente.

En la composición de *El amigo Manso* Galdós sigue una técnica que él admiraba y que repetidamente aboga. En un artículo sobre "La pintura"

aparecido en junio de 1894, Galdós dice que no se cansa de repetirles a los pintores:

> Así como toda la naturaleza es bella, todas las épocas de la historia son igualmente pintorescas, y la nuestra, con su paño negro, sus lanas grises y pardas, sus blusas y sus fracs, sus sedas y sus percales, no lo es menos que las anteriores.[38]

Más adelante en la misma página, Galdós les aconseja seguir el ejemplo de los maestros que siempre pintaban "lo que veían, y cuando pintaban historia la modernizaban trayéndola a la vulgaridad de su tiempo."[39] Según Galdós, el pasado hay que interpretarlo en el presente, en vez de representar modelos "vestidos con arreos que no les pertenecen, disfrazados con las vestimentas que pertenecieron a otra edad."[40] Para Galdós, la técnica de vestir la representación con trajes de otro tiempo, "entorpece al artista y ahoga su inspiración."[41] Galdós aboga por "el realismo coetánec," y de ejemplo cita a Rembrandt crucificando a Cristo entre los judíos de Amsterdam; a van Dyck, haciéndole prender por soldados flamencos; a Velázquez, poniendo en las fraguas de Vulcano a los herreros de Madrid.[42] En *El amigo Manso,* Galdós pone en práctica esa misma técnica, y el resultado no es la de Kant rechazado, eludido y aislado por los alemanes de su tiempo, sino por los españoles del siglo decimonomo, esto es, del tiempo del autor. En uno y otro caso, Kant como Manso, es negado y rechazado por aquella sociedad inmovilista de aquel siglo que no quiere escuelas ni universidades, sino tratados de comercio; que no quiere filósofos, sino grandes economistas; que no quiere catedráticos, sino abonos químicos. En definitiva, la sociedad ve a Kant y a Manso como aves raras y en desacuerdo con los tiempos.

La identificación de Daniel Morton con Heinrich Heine es muy evidente en la estructura de la novela *Gloria* (1876-77). El retrato

del gran poeta alemán que apareció en la traducción francesa de sus *Reisebilder* (*Tableaux de voyage*), 1858, tiene gran parecido al aspecto físico de Morton. El mismo Heine dice, al hablar sobre su fotografía: ". . . l'on me représente émacié et penchant la tête comme un Christ de Morales . . ."[43] Théophile Gautier, amigo personal de Heine, lo describe de la siguiente manera:

> . . . la maladie l'avait atténué, émacié, disséqué comme à plaisir; et dans la statue du dieu grec taillait avec patience minutieuse d'un artiste du moyen âge un Christ décharné jusqu'au squelette, où les nerfs, les tendons, les veins apparaissaient en saillie.[44]

El semblante bello, patético, sufrido, cristiano se parece a la descripción de Daniel Morton después del naufragio.

Gloria se da cuenta en seguida:

> . . . un rostro lívido y dolorido . . . entreabierta la boca, cerrados los ojos, ligeramente fruncido el ceño . . . El perfil de aquella cara era perfecto, la frente hermosísima, entre rubios cabellos desordenados. De las cejas rectas, ligeramente arqueadas hacia la sien, partía la nariz aguileña, fina, intachable, como cortada por diestro cincel. Bigote castaño claro y barba del mismo color, un poco puntiaguda y ligeramente bifurcada en su extremidad, remataban dignamente un rostro que era de los más acabados que pueden imaginarse.[45]

Hay ciertos detalles en esta descripción, especialmente lo de las cejas rectas ligeramente arqueadas hacia la sien, que son tan propios del retrato de Heine que, en seguida, sospechamos que Galdós lo estaba describiendo con gran fidelidad. Sin embargo, antes de llegar a una conclusión definitiva, debemos examinar ciertos aspectos no menos sorprendentes.

Echemos un vistazo, en primer lugar, a la biblioteca de Galdós. Allí encontraremos cinco obras, todas en francés, escritas por el célebre poeta germano: *Reisebilder* (1863, edición que contiene el retrato y una

introducción de Théophile Gautier), *Poèmes et Legendes* (1861), *De l' Allemagne* (1866), *Lutèce* (1866), y *De la France* (1867). Las fechas de estas ediciones, las notas que hizo Galdós en los márgenes de estos libros y la mención del nombre de Heine en un artículo[46] escrito durante la juventud de Galdós son una indicación bien clara del interés y de la familiaridad de don Benito hacia Heinrich Heine.

Por supuesto que Galdós sabía que Heine tenía sangre judía. Las alusiones a los judíos, en la prosa de Heine, son muy numerosas. También son abundantes las referencias a Hamburgo, especialmente en *Schnabele-wopski* (incluído en los *Reisebilder*), autobiografía imaginaria de Heine. A través de Heine, Galdós habría sabido que Hamburgo era un centro industrial y bancario de primer orden y que los judíos de allí, entre los que hay que contar al tío de Heine (Salomón), eran omnipresentes en los círculos bursátiles y bancarios. Hamburgo aparece tan a menudo en las obras de Heine que muchos críticos afirman, erróneamente, que la gran ciudad hanseática fue donde nació Heine.[47]

Daniel Morton nació en Hamburgo, pero después residió en Altona.[48] Esta ciudad, situada a corta distancia de aquélla, era totalmente desconocida para los lectores de Galdós y, por lo tanto, el gran novelista canario tuvo que explicar detalladamente la situación geográfica de Altona. Galdós, en vez de escoger a Amsterdam o Londres[49] -- donde había muchos sefardíes -- como lugar de nacimiento del héroe, eligió una población a las afueras de Hamburgo. Indudablemente Galdós recordó el nombre de Altona al leerlo en *Schnabelewopski*.[50] Hay un pasaje donde Heine habla del rabino de Altona.[51] Si Galdós hubiese consultado una enciclopedia, lo cual seguramente hizo, se hubiera dado cuenta que Altona tenía una colonia sefardita muy importante, además había un inmenso

cementerio donde reposaban miles de judíos. Daniel vino de Altona y Hamburgo, y no de Amsterdam o Londres, simplemente porque don Benito estaba pensando en Heine cuando escribió *Gloria*.

Cuando Galdós menciona el nombre de Altona en su obra lo hace inmediatamente después de describir a Daniel, quien, como dijimos líneas arriba, está basado en el retrato de Heine. Eso demuestra que don Benito estaba pensando en el ilustre poeta alemán al escribir esta parte de *Gloria,* ya que en ninguna otra parte de la novela encontramos el nombre de Altona. Quizá los ojos azules de nuestro héroe --- color poco común en un judío -- están inspirados en los ojos de Heine. Galdós sabía, por medio de la introducción de Gauthier a los *Reisebilder,*[52] que Heine tenía los ojos azules. Finalmente debemos mencionar que Galdós no describe para nada el cuerpo de Daniel. En efecto, sólo hallamos descrita la cara, lo cual es muy significativo: en el retrato de Heine no vemos más que la cabeza. El cuerpo de Heine, enfermo y decaído, era prácticamente un esqueleto en aquel entonces. Daniel, como hemos visto, representa el tipo perfecto del ideal nórdico: un rostro de los más acabados que pueden imaginarse. Galdós no sólo recrea adrede un personaje parecido a un alemán en lo físico, sino también quiere que el lector reconozca esa semejanza. Sin embargo, a pesar de que de el aspecto externo de Morton es incontestablemente germánico, nos damos cuenta que Daniel es, por su carácter, una mixtura de diferentes elementos -- héroe romántico, don Quijote, Benito Spinoza, judío errante y don Ignacio Bauer.

Para José Mundideo, Morton "se parece a Nuestro Divino Redentor," mientras que Gloria, al verle por primera vez, establece el paralelo con el Cristo que está en la abadía en una urna de cristal.[53] La

señorita Lantigua se regocija "en contemplar el semblante de Daniel, cuya hermosa mirada parecía descender de lo alto de la cruz."[54] Más tarde, cuando se descubre que Daniel es judío todos reciben un sobresalto terrible. Gloria, su enamorada, exclama en medio de una gran desazón: " . . . ¿por qué no tuviste mala apariencia, como tienes mala religión?"[55] Y es que en el mundo cristiano pocas veces nos hemos detenido a considerar que Jesucristo era judío, casi siempre hemos preferido imaginarnos a Jesús como *un hombre* o, a lo más, como un espécimen surgido de la raza semita pero con unas características extraordinarias que lo alejan del judío típico. Renan, en su *Vie de Jésus*, página 84, cree que Cristo tenía "une de ces ravissantes figures qui apparaissent *quelquefois* dans la race juive . . ."[56] Ese tipo de judío modelo (Jesús, Heine, Morton), según la delineación del autor, no difiere mucho, en la mente del lector cristiano, del tipo de Jesucritso según nos lo representa el arte religioso.

Tanto Máximo Manso como Daniel Morton representan sendas recreaciones de personajes históricos. Sáinz de Robles declara que es "mucho más difícil recrear un personaje que crearlo,"[57] puesto que el personaje que se quiere recrear "es ya famoso, y conocido, a veces, hasta en su intimidad; tiene unas cualidades espirituales y unas prendas físicas tan adheridas a él que son las que le han porporcionado la singularidad histórica."[58] Mientras más histórico sea el personaje, más maña ha de tener el autor al volverle a la vida. El artificio estético tiene que ser a veces mínimo para no perturbar su personalidad histórica.

En conclusión, un considerable número de personalidades alemanas le sirvieron a Galdós de inspiración en la creación de ciertos personajes. La clave de Manso, por ejemplo, está en el gran filósofo de Königsberg.

Además de los paralelismos que se perciben entre ambos casos, el autor mismo establece ciertas analogías entre ambos hombres. En cuanto a Morton, su clave está en la técnica de Galdós, quien aboga la interpretación del pasado en el presente. Galdós moderniza la historia, representándola en "la vulgaridad de su tiempo." En las novelas de Galdós, además, aparecen muchos personajes alemanes cuya lista damos a continuación:

APÉNDICE

Censo de personajes alemanes (inventados, históricos, míticos, etc.) que intervienen, o que sirven de referencia, en las novelas de don Benito Pérez Galdós.

Hemos omitido de este inventario[1] a los siguientes ilustres individuos:

-- Todos los reyes godos

-- Reinas consortes nacidas en Alemania (vg. Amalia de Sajonia)

-- Reyes o príncipes de linaje germano, pero asimilados plenamente al modo de pensar y actuar españoles. (vg. Carlos I, Don Juan de Austria, etc.)

BACH.

Comerciante judío, que tuvo establecimiento de objetos artísticos en la calle del Caballero de Gracia (1883). *Lo prohibido.*

BACH, JUAN SEBASTIÁN (1685-1750).

Famoso músico y compositor alemán, fundador de la llamada *música moderna. Casandra. Electra.*

BEETHOVEN, LUIS VAN (1770-1827).

Compositor alemán. El más genial músico del mundo. *El audaz. La desheredada. Lo prohibido. Fortunata y Jacinta. La incógnita. Realidad. Tristana. El caballero encantado. Tropiquillos. Electra.*

Amor y ciencia.

BINDER.

"El de los coches". Famoso constructo. *El amigo Manso. Tormento. Lo prohibido.*

BISMARCK, OTÓN, PRÍNCIPE DE (1818-1898).

Famoso canciller alemán y genial político, creador de la gran Alemania. *Doña Perfecta. Gloria. El amigo Manso. Fortunata y Jacinta. Realidad. Torquemada en la cruz. Torquemada en el Purgatorio. Tristana. La princesa y el granuja.*

BUNSEN, GUILLERMO (1811-1889).

Inventor de una pila eléctrica y descubridor del análisis espectral. Célebre químico alemán. *Doña Perfecta.*

CAPRIVI (DE CAPRARA DE MONTE CÚCULI, JORGE LEÓN, CONDE DE) (1831-1899).

Canciller del Imperio Alemán. *Torquemada en el Purgatorio.*

DÍAZ, HORACIO.

"Horacio Díaz, hijo de español y de austríaca, del país que llaman Italia irredenta; nacido en el mar, navegando los padres desde Fiume a la Argelia;"

DU BOIS-RAYMOND, EMIL (Berlín 1818-1896 Berlín).

Fisiólogo positivista alemán. *El amigo Manso.*

DURERO, ALBERTO (1471-1528).

Famoso pintor, grabador y dibujante alemán. *Marianela. La incógnita. Torquemada en el Purgatorio.*

ESTHER SPINOZA.

"Esther Spinoza, mujer de Moisés Morton, opulentísimo negociante de Hamburgo,". *Gloria.*

FABER, JUAN LOTARIO DE (1817-1896).

Popular fabricante de lápices de Nuremberg. *El amigo Manso.*

FAUSTO, DOCTOR.

Creación afortunada del gran dramaturgo alemán Goethe. *La sombra.*

FEDERICO II, "EL GRANDE" (1712-1786).

Rey de Prusia. Gran conquistador y gran mecenas. Amigo de Voltaire y fundador de la gran Prusia. *El audaz. Lo prohibido. Alma y vida.*

FRÖBEL, FEDERICO (1782-1852).

Célebre pedagogo alemán. *La desheredada.*

GOSCHEN.

Político alemán del pasado siglo. *Torquemada en el Purgatorio.*

GESNER (GESSNER, SALOMÓN) (1730-1788).

Gran poeta bucólico suizo. *El audaz.*

GESSLER, HERMANN (siglo XIV).

Gobernador imperial de los Cantones suizos de Schwitz y Ury. Su tiranía le hizo execrable. Fue muerto por Guillermo Tell. *Marianela.*

GOETHE, JUAN WOLFGANG (1749-1832).

El más célebre de los literatos alemanes. *La sombra. Fortunata y Jacinta. Torquemada en el Purgatorio.*

GUILLERMO I (1797-1888).

Emperador de Alemania. *Fortunata y Jacinta.*

GUTENBERG, JUAN GENS FLEISCH DE SULGELOCH, llamado . . . (1400-1468).

Inventor de la imprenta de tipos móviles. *La desheredada. Fortunata*

y Jacinta. El artículo de fondo.

HAECKEL, ERNESTO ENRIQUE (1834-1919).

Gran naturalista y biólogo alemán. *El amigo Manso. Fortunata y Jacinta.*

HALMA-LAUTENBERG, CARLOS FEDERICO.

Joven diplomático alemán. Primer esposo de Catalina Artal (Halma). *Halma.*

HALMA-LAUTENBERG, FÉLIX MAURICIO.

Cuñado de Halma, era de lo peorcito de la familia Halma-Lautenberg. *Halma.*

HARTMANN.

Comisionista alemán de paños y sedas, amigo de los Berdejo. *Voluntad.*

HARTMANN, ROBERTO (1842-1902?).

Filósofo alemán. *El doctor Centeno.*

HAUSSMAN, JORGE EUGENIO, BARÓN DE (1809-1891).

Famoso banquero francés, de origen alemán. Proyectista y financiero de los bulevares de París. *Lo prohibido.*

HERMANN, ALEJANDRO.

Alemán fantástico y soñador, amante de Isidora Berdejo y a quien esta enérgica muchacha logra atraer al matrimonio. *Voluntad.*

HERMANN, DON FEDERICO.

Hermano de don Guillermo. Tío de Alejandro el amante de Isidora Berdejo. *Voluntad.*

HERMANN, DON GUILLERMO.

Ingeniero. Tenía comercio de máquinas en Madrid. Padre del romántico Alejandro, el amante de Isidora Berdejo, y amigo del tío de ésta: el simpático don Santos. *Voluntad.*

HOLBACH, PABLO ENRIQUE DIETRICH, BARÓN DE (1723-1789).

Filósofo alemán. *El audaz.*

HOLBEIN, HANS (1460-1524) 'der Ältere' y *HOLBEIN, HANS* 'der Jüngere'.

Célebres pintores alemanes (padre e hijo). *La incógnita.*

HUMBOLDT, ALEJANDRO, BARÓN DE (1769-1859).

Sabio alemán. *Lo prohibido.*

HUMBOLDT, GUILLERMO (1767-1835).

Gran crítico y filólogo alemán. *Junio.*

JAEL (JAELL), ALFRED (1832-1882).

Pianista y compositor austríaco. *Gloria.*

KANT, IMMANUEL (1724-1804).

Extraordinario filósofo alemán, fundador de la escuela crítica o kantiana. *El amigo Manso.*

KLEBER, JUAN BAUTISTA (1735-1800).

Alsaciano. Notable oficial del ejercito austríaco y, después, general francés. *Junio.*

KRUPP, FEDERICO (1797-1826).

Fundador de los más importantes talleres metalúrgicos de Europa. *Doña Perfecta. La familia de León Roch. La desheredada.*

LAUTENBERG, ERNESTO DE.

Caballero bondadoso y corriente, tío del esposo de Halma. Protegió

a ésta al quedarse viuda y aun la tuvo como huésped algún tiempo. *Halma*.

LEIBNIZ, GODOFREDO GUILLERMO (1646-1716).

Famoso filósofo, teólogo, físico y matemático alemán. *Tristana*.

LHARDY.

Famoso cocinero y repostero suizo, que se estableció en Madrid a mediados del siglo XIX. *Lo prohibido*. *Realidad*. *Torquemada en la cruz*. *Torquemada en el Purgatorio*.

LIEBAULT.

Famoso médico neurólogo alemán. *Torquemada en el Purgatorio*.

LISZT, FRANZ (1811-1886).

Gran pianista y compositor austríaco. *La incógnita*.

LUTERO, MARTIN (1483-1546).

Religioso agustino. Iniciador de la Reforma protestante. *Gloria*. *El doctor Centeno*. *Casandra*.

MAUBACH.

Autor de famosas esculturas en terracotta. *Lo prohibido*.

MENGS, ANTONIO RAFAEL (1728-1779).

Pintor alemán al servicio del rey de España Carlos III. *Tormento*.

METTERNICH, CLEMENTE LOTARIO WENCESLAO, PRÍNCIPE DE (1773-1859).

Gran diplomático austríaco, alma de la reacción europea (1815) contra Napoleón. *La incógnita*.

MEYERBEER, JACOBO (1791-1864).

Gran músico y compositor alemán. *La familia de León Roch*. *Lo prohibido*.

MOLTKE, CARLOS BERNARDO HELMUTH, CONDE DE (1800-1891).

Famoso general alemán. *Doña Perfecta.*

MORTON, DANIEL.

"Era de Altona, en las cercanías de Hamburgo". *Gloria.*

MORTON, MOISÉS.

Opulentísimo negociante de Hamburgo. Padre de Daniel. *Gloria.*

MOZART, WOLFGANG AMADEO (1756-1791).

Gran músico y compositor celebérrimo, dueño de la gracia y de la elegancia. *Gloria. El amigo Manso. Fortunata y Jacinta.*

OFFENBACH, JAIME (1819-1880).

Gran músico y compositor francés, de origen alemán. *Gloria.*

PARACELSO, TEOFRASTO BOMBAST DE HOHENHEIM, llamado . . . (1493-1541).

Famoso médico y filósofo suizo. *La desheredada.*

PESTALOZZI, JOHANN (1746 Zürich - 1827 Brugg).

Educator, pedagogo, filósofo suizo. *El doctor Centeno.*

PLEYEL, IGNACIO JOSÉ (1757-1831).

Pianista y compositor austríaco. Fundó en París la fábrica francesa de pianos que lleva su nombre. *Lo prohibido.*

SCHELLING, FEDERICO GUILLERMO JOSÉ DE (1795-1854).

Gran filósofo alemán. *El amigo Manso.*

SCHILLER, JUAN FEDERICO (1759-1805).

Insigne poeta, dramático e historiador alemán. *El doctor Centeno. Fortunata y Jacinta.*

SCHOPENHAUER, ARTURO (1788-1860).

Célebre filósofo alemán. *Doña Perfecta. Realidad.*

SCHROPP (SCROPP).

Dueño de un bazar de juguetes que hubo en Madrid en la calle de la Montera. *La familia de León Roch. La desheredada. La mula y el buey.*

TELL, GUILLERMO (1298-1354).

Héroe nacional suizo. *Marianela.*

WAGNER, RICARDO (1813-1883).

Uno de los más grandes músicos compositores de todos los tiempos. Alemán. Era, además, eminente literato y muy discreto filósofo. *La desheredada. Lo prohibido. Fortunata y Jacinta. Torquemada en la cruz. Torquemada en el Purgatorio.*

WARENS, MADAME (LUISA LEONOR DE LA TOUR DEL PIL) (1700-1762).

Consejera exquisita y amadora de Juan Jacobo Rousseau, quien la hizo célebre en sus *Confesiones*. Era suiza. *Lo prohibido.*

WEISSWEILLER y BAUER.

Banqueros establecidos en Madrid (1883). *Lo prohibido.*

WERNER.

Famoso personaje romántico creado por el numen soberano de Goethe. *La incógnita. Lo Prohibido. Fortunata y Jacinta.*

WORTH.

Célebre modisto establecido en Viena y París. Sus modelos recorren el mundo desde 1830 . . . *La de Bringas. Lo prohibido.*

WUNDT, GUILLERMO (1832-1920).

Filósofo alemán. Uno de las primeros psicólogos del siglo. *El amigo Manso.*

NOVELAS DE LA PRIMERA ÉPOCA:

La sombra (1870). Fausto, Goethe.

El audaz (1871). Beethoven, Federico II, Gessner, Holbach.

Doña Perfecta (1876). Bismarck, Krupp, Moltke, Bunsen, Schopenhauer.

Gloria (1876-77). Bismarck, Esther Spinoza, Jael, Lutero, Daniel y Moisés Morton, Mozart, Offenbach.

Marianela (1878). Durero, Fausto, Gessler, Guillermo Tell.

NOVELAS ESPAÑOLAS CONTEMPORÁNEAS:

La desheredada (1881). Beethoven, Fröbel, Gutenberg, Krupp, Paracelso, Schropp, Wagner.

El amigo Manso (1882). Binder, Bismarck, Faber, Du Bois-Raymond, Haeckel, Kant, Mozart, Schelling, Wundt.

El doctor Centeno (1883). Roberto Hartmann, Lutero, Pestalozzi, Schiller.

Tormento (1884). Binder, Mengs.

La de Bringas (1884). Worth.

Lo prohibido (1884-85). Bach (comerciante judío), Beethoven, Binder, Federico II, Haussmann, Humboldt, Lhardy, Maubach, Pleyel, Warens, Weissweiller y Bauer, Worth, Werther.

Fortunata y Jacinta (1886-87). Beethoven, Bismarck, Goethe, Guillermo I, Gutenberg, Haeckel, Mozart, Schiller, Wagner, Werther.

La incógnita (1889). Beethoven, Durero, Holbein, Liszt, Metternich, Werther.

Realidad (1889). Beethoven, Bismarck, Lhardy, Schopenhauer.

Tristana (1892). Beethoven, Bismarck.

Torquemada en la Cruz (1893). Bismarck, Lhardy, Wagner.

Torquemada en el Purgatorio (1894). Bismarck, Caprivi, Durero, Goschen, Goethe, Lhardy, Liebault, Wagner.

Halma (1895). Carlos Federico Halma-Lautenberg, Félix Mauricio Halma-Lautenberg, Ernesto de Lautenberg.

Casandra (1905). Juan Sebastián Bach, Lutero.

El caballero Encantado (1909). Beethoven.

Notas

1 F. C. Sáinz de Robles, "Ensayo de un censo de personajes galdosianos," *Obras Completas* (Madrid, 1949), p. 1703.

2 Ibíd., p. 1702.

3 Chonon H. Berkowitz, *Pérez Galdós, the Spanish Liberal Crusader*, (Madison: University of Wisconsin Press, 1948), p. 107.

4 Ibíd., pp. 106-7.

5 Ricardo Gullón, *Galdós, novelista moderno (Madrid: Taurus, 1960)*, p. 154.

6 Walter T. Pattison, *Benito Pérez Galdós and the Creative Process*, (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1954), pp. 35-6.

7 Op. cit., p. 154.

8 Ibíd., p. 103.

9 Ibíd.

10 Ibíd., p. 83.

11 Benito Pérez Galdós, *Arte y crítica* (Madrid, 1923), p. 19.

12 *Tristana*, pp. 591-92.

13 *Fortunata y Jacinta*, p. 544 (1886-87).

14 Op. cit.

15 *El doctor Centeno*, p. 1442 (1883).

16 *El amigo Manso*, p. 1193 (1882).

17 *La desheredada*, p. 1115.

18 *La incógnita*, p. 766 (1888-89)

19 Ibíd., p. 763.

20 Ibíd., p. 787.

21 Ibíd., p. 688.

22 Ibíd., p. 737.

23 Ibíd., p. 786.

24 Henri Heine, *De l'Allemagne* (Paris, 1866), p. 14.

25 *Revista Contemporánea*, I, 1875, p. 370.

26 Ibíd., p. 375.

27 Ibíd., p. 380.

28 Ibíd., p. 110 y 113.

29 Ibíd., p. 381.

30 *El amigo Manso*, p. 1163 (Capítulo 2).

31 Ibíd., p. 1185 (Capítulo II).

32 Ibíd., p. 1163 (Capítulo 2).

33 Ibíd., p. 1177 (Capítulo 7).

34 Ibíd., p. 1174-75 (Capítulo 7).

35 Ibíd., p. 1267 (Capítulo 42).

36 Ibíd., p. 1262 (Capítulo 41).

37 Ibíd., p. 1268 (Capítulo 42).

38 *Arte y crítica*, p. 19.

39 Loc. cit.

40 Ibíd., p. 21.

41 Ibíd., p. 20.

42 Ibíd., p. 23.

43 *Reisebilder - Tableaux de voyage*, p. ii. El retrato apareció también en la *Revue des deux mondes* en abril de 1852.

44 *Reisebilder*, p. vi.

45 *Gloria*, p. 525-526 (I, 16).

46 *Obras completas*, Aguilar, VI, 1633-1634. No olvidemos que Heine y sus *Reisebilder* aparecen mencionados por Galdós en artículos que escribió el célebre canario para *La Nación*.

47 Véase "Heinrich Heine" por Matthew Arnold en *Essays in Criticism*, New York: Macmillan, 1880.

48 *Gloria*, p. 531 (I, 19).

49 Cuando Galdós menciona les principales ciudades con poblaciones

sefardíes importantes cita a "Constantinopla, Salónica, Jerusalén, Venecia, Roma, el Cairo" (ibídem, p. 653; II, p. 26), pero no dice nada de los centros judíos en el norte de Europa.

50 En *Schnabelewopski*, Cap. III, se dice que Altona es parte de Hamburgo; aparece de nuevo en el capítulo IV.

51 *De l'Allemagne*, Parte I, libro 2.

52 *Reisebilder*, p. iii. Luego, en *Gloria*, p. 590; II, 4, el Cristo de las Lantiguas, que se parece a Daniel en ciertos rasgos, resulta tener ojos negros.

53 *Gloria*, pp. 549, 526.

54 Ibíd., p. 554.

55 Ibíd., p. 576.

56 Renan, *Vie de Jésus*, p. 84.

57 En la "Introducción" a las *Obras completas*, lxxvii.

58 Op. cit.

1 Véase el volumen titulado *Cuentos, Tatro y Censo, Obras completas*, Aguilar, Primera Edición, 1971, para un recuento completo de la interesantísima galería de personajes galdosianos.

CAPÍTULO V

LA INFLUENCIA DE E.T.A. HOFFMANN EN *LA SOMBRA*

En las novelas de Galdós, lo sobrenatural y fantástico tiene mucha importancia, y aunque frecuentemente el novelista sugiere explicaciones racionales a hechos que en apariencia carecen de ella, no siempre convence, ni siguiera produce la impresión de estar él convencido de lo conluyente de su interpretación. Frente a lo maravilloso, la actitud de Galdós era algo ambigua: sentía una especie de fascinación por los aspectos secretos de la existencia, por las almas y las reacciones que diferían de lo llamado normal; estaba convencido de la realidad y el trascendente vigor de lo maravilloso, lo raro y lo indefinible, pero "el espíritu del siglo" presionaba con tal fuerza que le hacía sentir como retrógrada y pueril la admisión de esos elementos -- diversos entre sí, aunque ahora los estamos reduciendo a ficticia unidad provisional --, que a los ojos de sus ilustrados contemporáneos resultaban un tanto anacrónicos. Su sensibilidad, extremadamente receptiva; la capacidad de inmersión en el dintorno oscuro que nos asedia, le hacían percibir con acuidad presencias que para la mayoría suelen pasar inadvertidas. Galdós sabía que el mundo es más complejo de lo que a primera vista parece, aun paraciéndolo mucho, y que ciertos factores determinantes de esa complejidad no son accesibles por los medios corrientes de conocimiento.

Desde *La sombra* (1870) le encontramos interesado en la aprehensión y manifestación artística de lo extraño. Montesinos ha observado lo siguiente:

> Para novelar esto concebido de un modo abstracto, fuera del campo de la novela, se ha valido (Galdós)

> de ciertas fómulas que a mí se me antojan tan claramente aprendidas en Hoffmann, que no comprendo que nadie lo haya dicho, aunque se haya mentado el nombre de Hoffmann en conexiones mucho menos evidentes.[1]

Esta opinión tan acertada nos ha servido de punto de partida para investigar las analogías entre *La sombra* y *Die Elixiere des Teufels* (1816), obra capital de E.T.A. Hoffmann. A continuación damos una lista de los temas, situaciones y descripciones comunes entre las dos novelas:

1. El hado; poderes obscuros, irresistibles e inexplicables.
2. Obsesión por lo oculto, por las fuerzas incontrolables que afectan a la mente, sobre todo en los momentos de máxima tensión.
3. Un retrato de lo grotesco, lo bizarro producido por estos momentos de tensión máxima. Presentación espectacular de eventos sensacionales y de coincidencias.
4. Gran riqueza de detalles psicológicos.
5. Delirio, manía persecutoria y esquizofrenia son los estados mentales de los personajes.
6. Figuras asociadas con el diablo. Diabolismo.
7. El demonio se aparece al héroe después de que éste ha sido "torturado" psicólogicamente.
8. El diablo se ríe o se burla del héroe.
9. El diablo ofrece sus soluciones a los problemas del héroe y promete libertad condicional. Tentaciones.
10. Satanás hace gala de hombre de mundo.
11. Elixires de origen diabólico.
12. El héreo "torturado" cae inconsciente.
13. Relaciones ilícitas.
14. Insanidad.
15. Satanás causa la muerte.
16. Muerte/asesinato de la heroína, a consecuencia de la insanidad.
17. Capítulo final explicatorio.

18. Hay el Doppelgängermotiv, o sea, un espectro, un aparecido, un fantasma que se evoca por una mente esquizofrénica bajo la tensión de persecución y/o culpabilidad.

19. Autor/narrador. Hoffmann, sin embargo, toma una parte más activa en la novela al presentarse a sí mismo como el editor de un manuscrito inédito que ha encontrado por casualidad.

20. Muchos de estos temas y motivos son también comunes a otras dos obras (cuentos) de E.T.A. Hoffmann: "Der Sandmann" y "Ignaz Denner".

Pero antes de proceder a examinar más detalladamente las analogías citadas, permítasenos un pequeño paréntesis con el fin de señalar dos ejemplos de influencia goethiana. En cierta ocasión cuando Galdós necesita crear la atmósfera adecuada se sirve, en *La sombra*, de la obra de teatro *Fausto*:

> La habitación del doctor (Anselmo) parecía laboratorio de esos que hemos visto en más de una novela . . . alumbrábala la misma lámpara melancólica con que en teatros y pinturas vemos iluminada la faz cadavérica del doctor Fausto . . .[2]

El hecho de que don Benito cite el nombre de Fausto no deja lugar a dudas: el gabinete del doctor Anselmo era una réplica del laboratorio de Fausto. En otra ocasión cuando el diablo está conversando con Anselmo, podemos leer lo siguiente: ". . . comprendo la inmensa verdad que encierra el dicho de Goethe: 'el que no está preparado a la desesperación, no esta preparado a la vida.'"[3]

Anselmo y Medardus, los protagonistas principales de *Die Elixiere des Teufels* y *La sombra* respectivamente, poseen, como se podía suponer, gran cantidad de rasgos en común y viven aventuras, experiencias y situaciones similares. Por ejemplo, al examinar la historia de las familias de ambos héroes nos enteramos de lo siguiente: primero, que tanto Anselmo como Medardus perdieron al padre cuando eran niños. "De esta manera (haciendo travesuras) le encontró la muerte de su padre."[4]

Medardus dice de su padre "starb . . . als ich geboren wurde"[5]; segundo, que ambos tenían origen noble "Su familia era de las más nobles de Andalucía: llevaba el apellido de Afán de Ribera, siendo por la línea materna de la casta de los Silíceos, por lo cual se enorgullecía de ser pariente del arzobispo de este nombre."[6] Mientras que Medardus asegura " . . . ich bin der einzige Sohn eines Edelmanns, der sein Gütchen verkauft hatte . . ."[7] Ambos hombres perdieron sus fortunas respectivas.

Anselmo y Medardus estaban dotados de muy buenas cualidades. A la madre de Medardus le dijo un peregrino: "Euer Sohn ist mit vielen Gaben herrlich ausgestattet."[8] Del doctor Anselmo sabemos que: "Es un gran filósofo."[9] Hoffmann nos relata que Medardus era un gran orador. Galdós, en las primeras páginas de *La sombra*, nos aclara lo siguiente: "Anselmo tiene elocuencia."[10] Un poco más adelante nos revela: "Su hábito (el de Anselmo), tu temperamento, su personalidad era la narración."[11] La descripción que hace el célebre cuentista prusiano de las cualidades oratorias de Medardus es breve, pero lo que sí pone verdaderamente de relieve es la voz sonora del héroe: "eine kräftige tonreiche Stimme."[12] De Anselmo sabemos que también poseía un tono de voz muy fuerte: "tenía muy bronca la voz."[13]

Don Anselmo tiene una cualidad que preocupa mucho a Galdós, pues de su hipertrofia o de su normalidad depende lo que de la realidad aprehendemos: la imaginación. En tener una imaginación desarreglada sí tiene muchas semajanzas con los locos, semilocos, exaltados, alucinados de la vasta galería galdosiana. Anselmo, como personaje de indecisa entidad, tiene alta conciencia de su anomalía:

> No encuentro mi semjante en ninguna parte . . .
> Únicamente puedo llamar prójimos a los místicos

> españoles que han vivido una vida completa, paralela a su vida efectiva.[14]

También Medardus posee una imaginación exaltada y llega a pensar que:

> Da keimte in mir der Gedanke auf, ich sei ein besonders Erkorner des Himmels; . . . mein Geist, in unmittelbarer Berührung mit dem Himmlischen, sich schon hienieden über das Irdische erhebe und ich nicht der Welt, den Menschen angehöre, denen Heil und Trost zu geben ich hier auf Erden wandle.[15]

Medardus es un monje que pasa su vida aislado en un monasterio; asimismo Anselmo:

> pasaba semanas enteras retirado de las gentes, triste, aburrido como un santo, perdido en vanos éxtasis . . . le veían solitario y abstraído, hecho un santo de palo, de esos que miran al cielo y estiran un dedo como en expectación de alguna voz de arriba.[16]

A veces se califica a Medardus de santo: "Und ich hörte es sogar unter ihnen flüstern: 'Das ist ein Heiliger!"[17] En otra ocasión leemos: "Den Heiligen, den hoch über sie erhabenen sollten sie in mir erkennen."[18] Tanto Galdós como Hoffmann, entrevieron las posibilidades dramáticas de un conflicto entre la intimidad de un personaje y ese espíritu social que lo rodea como un vaho denso y asfixiante y lo tortura y lo alucina. Este don Anselmo en cuya alma se libra el terrible drama no es de la misma calaña que los otros alucinados y locos que desfilarán luego por las grandes novelas de Galdós. El doctor Anselmo, su vida extravagante, la singularidad del rarísimo ambiente que lo rodea, el tono mismo de sus palabras, lo presentan como una criatura de clara fisonomía romántica.

Hay una serie de temas, motivos, situaciones y descripciones comunes entre *Die Elixiere des Teufels* y *La sombra.*[19] Los más importantes de estos motivos tienen que ver con el diablo: (1) figuras asociadas con el diablo: (2) el demonio se aparece al héroe después de que éste ha sido

"torturado" psicológicamente; (3) el diablo se ríe o se burla del héroe; (4) el diablo ofrece sus soluciones a los problemas del héroe y promete libertad condicional; (5) Satanás hace gala de ser hombre de mundo; (6) elixires de origen diabólico; (7) Satanás causa la muerte. Además hay otros motivos que comparten *Die Elixiere des Teufels* y *La sombra*: (8) el hado, poderes obscuros, irresistibles e inexplicables; (9) obsesión por lo oculto, por las fuerzas incontrolables que afectan a la mente, sobre todo en los momentos de máxima tensión; (10) un retrato de lo grotesco, lo bizarro producido por estos momentos de tensión máxima; (11) gran riqueza de detalles psicológicos; (12) delirio, manía persecutoria y esquizofrenia son los estados mentales de los personajes; (13) relaciones ilícitas; (14) insanidad; (15) muerte de la heroína a consecuencia de la insanidad; (16) Doppelgängermotiv; (17) autor/narrador; (18) capítulo final explicatorio.

> No es imposible que, como sugiere Pérez Vidal, Galdós haya tratado de seguir a Hoffmann, pero lo sigue muy de lejos y lo que el cuento o lo que sea tiene de fantástico es lo que, a mi juicio, se parece menos a Hoffmann.[20],

escribió Montesinos.[21] Lo cierto es que en Galdós no es fácil seguir la veta visionaria; el deslinde no es tan claro, quizá porque nace más tarde, cuando los románticos sienten recelo por el nombre que los califica y disimulan la tendencia al sentimiento bajo el disfraz naturalista. En Galdós los elementos maravillosos, lo irreal y fantástico surge fundido con la realidad, y en la mayoría de sus novelas lo encontramos, pero no en estado puro, como en los cuentos de Hoffmann, sino, por decirlo así, potable, en la dosis y medida con que la realidad los depara.

> Una fácil asociación de sensaciones, más que de ideas, le llevó de la realidad al mundo fantástico de Hoffmann. Galdós era escritor, pintor y músico como el tenebroso prusiano. Seguramente no hacía

mucho que había leído algunos de sus cuentos."[22] Por aquella época, en una de las más famosas revistas musicales, Galdós cita a Hoffmann:

> Semejante -- dice hablando de la sordidez de Meyerbeer -- a la de aquel judío que pinta Hoffman, platero habilísimo que, envidioso de que otros poseyeran las joyas que frabicaba, robaba por la noche a los que durante el día se surtían en su rico taller.[23]

Y, así, con un poco de romántica realidad, otro de imaginación y algunos rasgos a la manera de Hoffmann, surgió el cuento.

La manera de introducir al diablo en ambas novelas es muy idéntica. Comparemos estos pasajes sacados de *La sombra* y *Die Elixiere des Teufels* respectivamente:

> Entre estas pinturas, había una que sobresalía y cautivaba la atención más que las otras; representaba a Paris y Helena reposando en una fresca gruta de la isla de Cranae. Hermoso era el rostro de la mujer de Menelao; pero el del joven troyano era más hermoso aún. Habíale dado tal animación el pincel, que parecía que hablaba y que infundía a Helena sus pérfidos pensamientos. Siempre creí ver algo de viviente en aquella figura, que, a veces, por una ilusión inexplicable, parecía moverse y reír. A todos impresionaba, y especialmente a mí. Recuerde bien esto, para que no le sea difícil comprender la narración que va a seguir.[24]

> One day when I had been left alone, an uneasy feeling came over me as I realised that I was in the same Blue Room where Hermogenes had said that mother talked to the Devil. I was unable to flee for fright . . . There was a whirring sound behind the wall; it parted in two, and a life-size portrait of a handsome man magnificently dressed in a purple cloak became visible. The face and form of this man made an indescribable impression on me, and . . . I could not help saying to Hermogenes: 'Hermogenes, mother does not speak to the Devil but to a handsome man, though he is only a picture. He springs out of the wall when mother calls him.'[25]

Contamos con las siguientes analogías: (1) la persona que explica lo sucedido se halla frente a un cuadro en una sala de un palacio

magnífico, (2) el demonio es un bello mancebo retratado en un lienzo espléndido del que, con sus poderes satánicos, se sale cuando quiere.

Desde que Anselmo descubrió la figura diabólica de Paris -- o sea, el diablo -- sufrió una grave propensión a la inestabilidad del ánimo: "Tuvo una vida muy borrascosa", nos cuenta el narrador, "y desde aquel día [cuando vio a Paris] se notó en él gran violencia de sentimientos, desbarajuste en la imaginación, mucha veleidad en su conducta, y alternativas de marasmo y actividad que le dieron fama de hombre destartalado y de poco seso".[26] El mismo Anselmo confiesa: " . . . y siempre que recuerdo aquello hay un desquiciamiento en mis facultades, de ordinario no muy sanas".[27] Medardus, por su parte, sufre también sus altibajos:

> the monk had been staying at the gamekeeper's for some time. He seemed cured, but his delirium broke out afresh with such dreadful consequences that the gamekeeper found himself compelled to bring him here and have him locked up in the asylum . . .[28]

Así pues: ambos protagonistas tienen, hasta cierto punto, perturbadas las facultades mentales, la única diferencia es que los ataques de locura se manifiestan con mayor intensidad en Medardus.

El caso es que el doctor Anselmo se casa con una joven de cuya belleza hablaba siempre pomposamente,[29] y que:

> en los meses que estuvo casado, la enajenación, la extravagancia de nuestro personaje llegaron a su último extremo: se le veía entonces apartado de todo trato humano, buscando sitios solitarios, a veces dominado por cólera inextinguible, a veces sumergido en profunda melancolía.[30]

Medardus también se enamora, y después se casa, con una mujer muy bella:

> How lovely she was! . . . There were at the court women who were regarded as the perfection of beauty, but in the presence of Aurelia'a grace and charm

they seemed pale and insignificant.[31]

Medardus, influenciado por el demonio, se vuelve completamente loco y mata a Aurelia: "I let her fall to the floor, drew out my knife and stabbed at her. A fountain of blood gushed over my hand."[32] Elena morirá también a causa de la insanidad de su marido, con la única diferencia que Anselmo usa un arma más sofisticada:

> La atormentas -- le reprocha el conde del Torbellino -- del modo más cruel; la asustas con tus atrocidades . . . Está enferma, y temo que sea de cuidado su mal, porque francamente, ¿qué persona impresionable y delicada resiste a las pruebas a que la sujetas?[33]

Después de la muerte de Aurelia, Medardus simplemente exclama: " -- again free --"[34] y lo mismo dice Anselmo: "En aquel momento sentí gritos agudísimos en el interior de la casa. Elena había muerto, . . . yo me sentí libre, respiré."[35]

Paris es el *Doppelgänger* (doble) de Alejandro; Viktorin lo es de Medardus. Son unos espectros visibles sólo a sus víctimas a quienes acompañan fatalmente; no es posible librarse de los satánicos *Doppelgänger*:

> -- ¡Necio! -- contestó (Paris), mirándome --. ¿Adónde has de ir que yo no pueda seguirte? Recuerda lo que te dije anoche . . . yo iré contigo en esta o en otra forma . . .[36]

Y en *Die Elixiere des Teufels*:

> The horrible spectre laughed and howled. With the strength of wild terror I leapt up like a tiger in the stranglehold of a python, crashing against trees and rocks so as, if not to kill him, at least to wound him so severely that he would be forced to let me go. But he laughed all the more hysterically . . . I tried to free his hands which were locked together under my chin, but he threatened to choke me.[37]

Pérez Vidal ha encontrado muchas semejanzas entre una obrita de Galdós primeriza titulada *Una industria que vive de la muerte* (1865) y varios cuentos del escritor alemán E.T.A. Hoffmann, en particular: *Martín el tonelero* y *El consejero Krespel.* El taller de la carpintería de ataúdes, en *Una industria que vive de la muerte,* parece tener un leve recuerdo del de *Martín el tonelero,* a pesar de la diferencia de ambientes. Ambos son talleres familiares y en ambos se está trabajando para terminar una obra maestra: en el de Martín, un gran tonel para el obispo de Bamberg; en el del cuento galdosiano, un féretro para el duque de X. El final de este primer cuento de Galdós ofrece también, según parece, otras resonancias del cuentista germano: El cuento de *El consejero Krespel* termina de una manera semejante: "Las notas de la canción y las del acompañamiento seguían sonando sin que Antonieta cantase ni B . . . pusiese las manos en el instrumento."[38] Antonieta ya estaba muerta.

Pero donde las afinidades de Hoffmann y Galdós resultan más claras, en el caso de *Una industria que vive de la muerte,* es en el ambiente musical en que la fábula se desenvuelve. Ambiente que, tanto en lo tocante a Hoffmann como en lo referente a Galdós, presenta un soporte personal y real auténtico. Si Hoffmann había sido director de orquesta y compositor, Galdós ya había ganado cierto prestigio como crítico musical por su fina sensibilidad, su gusto y su notable preparación. *La Gaceta musical,* que se publicaba entonces en Madrid reproducía con elogio algunos juicios de Galdós; por ejemplo, uno sobre el célebre violinista Monasterio. Y si la cultura y actividades musicales madrileñas no llegaban a la altura de las de Prusia, la afición mélica, estimulada por las recientes visitas de Verdi, La Patti y Tamberlick, era tan grande, que hasta las lavanderas del

Manzanares cantaban trozos de óperas. No resulta, pues, en el cuento de Galdós, superficial, falsa y libresca esta atmósfera musical en que la acción se desenvuelve, aunque en la importancia que tiene dentro del cuento pueda haber influído el ejemplo de Hoffmann.

El trato y disposición de los motivos musicales, como el de todos los elementos románticos, es muy diferente, sin embargo, en Hoffmann y en nuestro novel escritor. Galdós le retuerce el cuello a las sensiblerías románticas con un brusco golpe realista o humorístico:

> En el principal testero veíase un esqueleto que no había perdido el buen humor del sepulcro, de tal modo se rasgaban en espantosa risa sus desdentadas mandíbulas, y aumentaba la singularidad de su aspecto el caldero que el doctor le había puesto en el cráneo, sin duda por no tener sitio mejor donde colocarlo. Algún ave disecada y medio podrida daba realce con el brillante color de sus últimas plumas a un estante de madera, junto al cual una culebra llena de paja se extendía dibujando sobre la pared las curvas de su cuerpo, en cuyas escamas quedaba un débil tornasol. No lejos de esto pendía una armadura tan roñosa como si desde el tiempo de Roldán (su dueño tal vez) no se hubiera limpiado.[39]

En ese mundo de lo secreto, creado por Hoffmann e imitado por tantos y tantos (Musset, Gautier, Baudelaire, Gérard de Nerval, Carlyle, Scott, Poe, Wilde, Hans Christian Andersen, Gogol, Dostoyevsky, Galdós, etc.) entran sueños, alucinaciones, insomnios y también extraños seres deambulantes como espectros en un plano cuyo sentido no comprenden: locos, anormales y extravagantes. Todo lo que no es vida ordinaria; lo difícilmente discernible e irreductible a sistema; lo que resiste las tentativas de ordenación en los estamentos reconocidos. Porque aquellos fenómenos y estos seres son los elementos más característicos de ese ámbito donde las cosas no pueden explicarse utilizando los medios ordinarios de análisis. Este mundo tiene diversos

planos; el más atrayente de ellos -- atrayente como una sima en cuyo fondo se mueven sombras que quisiéramos reconocer, que luchamos por reconocer sin conseguirlo nunca -- es la oscura zona de los sueños. De esta zona emanan fluidos, influencias que operan sobre nosotros por caminos insospechados. Los sueños no siempre entran en la memoria, no siempre se incorporan al acervo de emociones manifiestas en la movilización de los sentimientos; a menudo, dentro de nosotros sólo queda una resonancia de lo soñado. En las horas nocturnas vivimos en un ámbito donde los sucesos -- y las cosas -- tienen otra dimensión y otro dinamismo; en un ámbito donde la vida tiene sentido distinto. Los grandes novelistas saben que es preciso escudriñar esa sombra en fermentación, porque allí está la explicación de los deseos, estímulos y resistencias luego manifiestas en el modo de comportarse, en las acciones y en las abstenciones. Este mundo de sombras es la esfera fértil donde arraiga la vida, vasta masa hirviente que alimenta la realidad, y por eso, quien quiere desentrañar la realidad, quien quiere conocer su significado, tiene que acudir a él y exprimirlo para extraer su zumo, y con él, la clave de acontecimientos, que sin eso resultarían inexplicables.

Con palabras de Angel Guerra, decía Galdós:

> En el mundo de nuestras ideas hay zonas desconocidas, no exploradas, que a lo mejor se abren, convidando a lanzarse por ellas; caminos oscuros que se aclaran de improviso, atlántidas que, cuando menos se piensa, conducen a continentes nunca vistos antes ni siquiera soñados.[40]

Y por esas zonas desconocidas es por donde intentó llegar al conocimiento total del mundo; por esos caminos oscuros que llegan a continentes remotos. Y el mismo personaje, en conversación con el sacerdote Casado,

expresa su anhelo de sobrenaturalidad, su deseo de captar en la vida algo sin lo cual se le antoja demasiado monótona y aburrida:

> Una de las ansias que más me atormenta es la de lo sobrenatural, la de que mis sentidos perciban sensaciones contrarias a la ley física que todos conocemos. La monotonía de los fenómenos corrientes de la naturaleza es desesperante. Lo sobrenatural, lo maravilloso, el milago, me hace falta a mí, y por encontrarlo diera todo lo que poseo.[41]

E.T.A. Hoffmann, por otro lado, también estuvo muy interesado de hecho -- obsesionado -- por lo oculto y lo oscuro que yacen en lo más profundo de la mente humana. Le fascinaban el hipnotismo, el sonambulismo, la telepatía, el delirio, el miedo . . . Cuando escribió *Die Elixiere des Teufels* mandó una carta a un amigo contándole cuál era el propósito de la novela:

> Its aim is to reveal, through the strange, perverted life of a man who from his birth had been tossed to and fro by the forces of Heaven and Hell, those mysterious relationships between the human mind and the higher values enshrined in Nature, values whose meaning we glimpse in those rare moments of insight which we choose to call the products of Chance.[42]

Sus mejores novelas están escritas sintiendo este anhelo, el de penetrar en lo desconocido, que parece propio del genio; así Balzac, Dostoyewski, Baudelaire, William Blake . . . La línea de lo sobrenatural y lo fantástico se diversifica, se convierte en ancho río que, a punto de desembocar en el mar, se convierte en delta de múltiples brazos. Y a través de esos brazos, a través de los diversos elementos que integran lo fantástico o abren puertas hacia él, la novelística de Hoffmann -- y la de Galdós -- nos acercan al mundo oscuro, a esa esfera cuya tiniebla vierte tanta luz sobre lo grisáceo diario.

Por lo que respecta a Galdós, es evidente que lo que le asemeja a

Hoffmann es su preocupación por estas materias: los transtornos mentales, la interpretación de los sueños, el hado y los poderes ocultos. Ahora bien, como ya hemos indicado, Galdós adopta a estos respectos puntos de vista mucho más realistas y científicos que Hoffmann. Estudia los transtornos mentales con determinación de sus orígenes en las tensiones sociales y en la vida concreta de cada persona con problemas individuales; la interpretación de los sueños no busca símbolos incomprobables sino la relación con las circunstancias de la vida real del individuo.

El mérito literario de Galdós en *La sombra* se encuentra antes que nada en la exactitud de sus concepciones sobre la realidad, y sobre la realidad de los trastornos mentales que constituyen el tema central del relato, determinación de las causas y mecanismos de la psicología de los personajes y principalmente del protagonista, y el modo de dar interés al relato presentándolo al principio lleno de absurdos que todos se explican al final, es decir, pasando poco a poco del fenómeno a la esencia, del paso de lo abstracto a lo concreto, valiéndose para ello también de una ironía humorística -- inexistente en *Die Elixiere des Teufels* -- que garantiza la objetividad de la novela. Galdós y Hoffmann nos informan de todo o de casi todo por las mismas palabras de los protagonistas. Esta especie de subjetivismo absoluto sería insoportable sin la ironía galdosiana que da objetividad a la obra. Galdós ha demostrado aquí, como luego en *El amigo Manso*, que el recurso de la narración en primera persona como fundamento absoluto de la información que recibimos puede ser atrevido e interesante sin caer en la parcialidad.

1 José F. Montesinos, *Galdós* (Madrid: Editorial Castalia, 1968), p 49. Todas nuestras citas de *Die Elixiere des Teufels* proceden de la primera edición de las Sämtliche Werke, de Winkler, München, pp. 1960-65, o de la traducción inglesa: *The Devil's Elixirs*, trans. by Ronald Taylor (London: John Calder Ltd., 1963).

2 *La sombra*, pp. 190-1.

3 Ibíd., p. 217.

4 Ibíd., p. 194.

5 *Die Elixiere des Teufels*, p. 11: "murió . . . cuando yo nací".

6 *La sombra*, p. 194.

7 *Die Elixiere des Teufels*, pp. 228-244. "I am the only son of a nobleman who had sold his estate . . .".

8 Ibíd., p. 13. "Your son is richly gifted."

9 *La sombra*, p. 195.

10 Ibíd., p. 193.

11 Ibíd.

12 *Die Elixiere des Teufels*, p. 30: "una voz fuerte y sonora".

13 *La sombra*, p. 193.

14 Ibíd., p. 196.

15 *Die Elixiere des Teufels*, pp. 26-29. "The idea then began to grow in me that I was one of the Lord's elect; . . . that my spirit was in direct contact with the divine, exalted above the lowly things of earth: I was not of this world or of mankind, but walked the earth in order to bring men comfort and salvation."

16 *La sombra*, p. 194.

17 *Die Elixiere des Teufels*, p. 224. "E incluso les oí murmurar: '¡él es un santo!'"

18 Ibíd., p. 31. "En mí reconocen al santo que habían enaltecido tanto."

19 Para una reseña sistemática de estos motivos, véase la segunda página de este capítulo.

20 Op. cit., p. 39.

21 Op. cit., p. 49. "Por algo de lo ya dicho parece claro que Galdós no se hurtó al indudable encanto de Hoffmann --- que siempre ganó mucho traducido a cualquier lengua. Sólo en alemán es intolerable."

22 José Pérez Vidal, "Benito Pérez Galdós: Una industria que vive de la muerte," *Anuario de Estudios Atlánticos*,

23 *La Nación*, 25-x-1865.

24 *La sombra*, p. 201.

25 *The Devil's Elixirs*, pp. 214-15.

26 *La sombra*, p. 194.

27 Ibíd., p. 215.

28 *The Devil's Elixirs*, p. 197.

29 *La sombra*, p. 194.

30 Ibíd.

31 *The Devil's Elixirs*, p. 167.

32 Ibíd., p. 227.

33 *La sombra*, p. 218.

34 *The Devil's Elixirs*, p. 228.

35 *La sombra*, p. 227.

36 Ibíd., p. 216.

37 *The Devil's Elixirs*, p. 228.

38 Op. cit., p. 19.

39 *La sombra*, p. 191.

40 *Ángel Guerra*, p. 1277.

41 Ibíd., p. 1284.

42 *The Devil's Elixirs*, p. ix.

CONCLUSIÓN

Benito Pérez Galdós fue un hombre que leyó extraordinariamente y que nunca descuidó la lectura de las grandes novelas alemanas. En el presente trabajo hemos reseñado la extensión de la influencia de la literatura de Alemania en un número determinado de novelas galdosianas, haciendo resaltar las citas, personajes, situaciones, ideas y alusiones de que se sirvió nuestro escritor. La abundante cantidad de similitudes entre las obras de Galdós y la literatura germana claramente indica que Don Benito recibió la influencia cultural de Alemania en una medida más grande de lo que se había pensado hasta la fecha.

El influjo de la literatura, música, filosofía y ciencia alemanas, tal como hemos señalado en este estudio, es cosa que se advierte tan pronto como leemos una obra de Pérez Galdós, ya que casi todas, hasta cierto punto, si no revelan una influencia directa, contienen, a lo menos, un que otro rasgo relacionado con la cultura alemana en general, y con su literatura en particular. Que se sintiera atraído e influído por la literatura, música y filosofía germanas no es nada extraño, pues Galdós fue una persona que estudió mucho, que estuvo interesado por todos los acontecimientos literarios, que se empeñó en revitalizar la literatura española, y, en consecuencia, reflejó un interés creciente por la cultura alemana.

De nuestro estudio se ha colegido: (1) que Pérez Galdós estaba más familiarizado con la literatura alemana de lo que comúnmente se cree; (2) que estaba muy interesado por las obras maestras germanas de mediados del siglo XVIII; (3) que prestó poca atención a la literatura alemana antigua; (4) que Goethe fue su autor favorito, siendo *Faust* la

obra preferida y la que más influyó en Galdós.

Donde hallamos más influencia alemana es en las descripciones. Un número considerable de semejanzas en la prosa solamente se puede explicar mediante esta hipótesis: Galdós leyó las grandes novelas alemanas con mucha atención. Tales préstamos, conscientes o inconscientes, son una evidencia indisputable de que Galdós estaba muy al corriente de la literatura alemana y que recibió su influencia.

Hay huellas del influjo alemán en muchos personajes galdosianos. Manso, por ejemplo, es la reencarnación del célebre filósofo Immanuel Kant. La identificación de Daniel Morton con Heinrich Heine es muy evidente en la estructura de la novela *Gloria*. Aunque verdaderamente históricos, Kant y Heine fueron recreados por Galdós y llevaron una vida originalísima, pues Don Benito deseaba borrar un poco la identidad del personaje real. En cuanto a la influencia alemana sobre los argumentos de las novelas galdosianas nos hemos limitado, en este trabajo, a mostrar las semejanzas que se encuentran en acontecimientos o, a veces, en ideas iniciales: por ejemplo, el comportamiento de la Nela y el de Mignon. No hemos hallado, sin embargo, tramas o argumentos enteros que Galdós siguiera fielmente.

Galdós, como hemos tratado de poner en claro a través de esta tesis, usó las obras de Goethe como modelo en la confección y organización de muchas de las suyas. Además, la comparación se justifica por el valor de conjunto y de mundo propio en ambas obras. En ésta, la historia del pueblo alemán, en aquella, la historia del pueblo español en el siglo XIX. Como los libros de Goethe, cada novela galdosiana es una obra aparte, y la vez, un fragmento de la obra total. Las creaciones literarias de ambos artistas abarcan los grandes géneros de la literatura:

historia, novela y drama. Las obras de Goethe sintetizan al europeo en general y al alemán en particular; Galdós señala la manera de ser del español.

En el presente trabajo que ahora concluye hemos desarrollado y demostrado la influencia de Alemania en las obras de Galdós. Nuestra tarea se ha visto facilitada debido a (1) la evidencia externa, o sea, la posesión por parte de Don Benito de las obras de Goethe, Schiller, Heine, Lessing, Hoffmann -- entre otros (2) el interés y concocimientos de literatura alemana que tenía Galdós y que reflejados en sus novelas demuestran sin lugar a dudas la influencia del mundo teutón.

Bibliografía

Alas, Leopoldo ("Clarín"). *Benito Pérez Galdós.* Madrid: Renacimiento, 1912.

Alas, Leopoldo. *Solos de Clarín.* Madrid, 1891.

Araquistáin, Luis. *El pensamiento contemporáneo.* Buenos Aires: Losada, 1962.

Berkowitz, H. Chonon. *La biblioteca de Benito Pérez Galdós.* Las Palmas: El Museo Canario, 1951.

----------------------. "Galdós and Giner, a Literary Friendship." *Spanish Review,* I (1934), pp. 64-68.

----------------------. *Benito Pérez Galdós: Spanish Liberal Crusader.* Madison: University of Wisconsin Press, 1948.

----------------------. "Galdós' Literary Apprenticeship," *Hispanic Review,* III (1935), pp. 1-22.

----------------------. "Gleanings from Galdós' Correspondence," *Hispania,* XVI (1933), pp. 249-90.

Bishop, W. H. *World's Best Literature.* New York: Hill, 1897.

Blanco, Louise S. "Origin and History of the Plot of *Marianela,*" *Hispania,* XLVIII (1965), pp. 463-67.

Blanquat Josette. "Le naturalisme espagnol en 1882: *El amigo Manso* de Galdós," *Bulletin Hispanique,* LXIVbis (1962), pp. 318-35.

Cacho Viu, Vicente. *La Institución Libre de Enseñanza.* Madrid, 1962.

Carr, Raymond. *Spain: 1808-1939.* Oxford: Clarendon, 1966.

Casalduero, Joaquín. "Auguste Comte y *Marianela,*" *Smith College Studies in Modern Languages,* XXI (1939-1940), pp. 10-25.

--------------------. "De Morton a Almudena," *Modern Language Notes,* LXXIX (1964), pp. 181-87.

--------------------. "Naturalismo y espiritualismo en las novelas de Galdós," *La Nación* (9 de mayo de 1943), sección artes-letras, pp. 1-2.

--------------------. "La sombra," *Anales Galdosianos,* I (1966), pp. 33-38.

--------------------. *Vida y obra de Galdós.* Madrid: Gredos, 1951.

Chamberlain, Vernon A. "German Reviewers Discover Galdós," *Hispania,* XLIV (1961), pp. 549-50.

Correa, Gustavo. "El arquetipo de Orbajosa en *Doña Perfecta,*" La Torre, año VII, xxvi (junio 1959), pp. 121-36.

----------------. "Las configuraciones religiosas en *La familia de León Roch* de Benito Pérez Galdós," Revista Hispánica Moderna, XXVI (1960), pp. 85-85.

----------------. *El simbolismo religioso en las novelas de Pérez Galdós.* Madrid: Gredos, 1962.

----------------. "Pérez Galdós y su concepción de novelar," Boletín del Instituto Caro y Cuervo, XIX (1964), pp. 99-105.

Davies, G. A. "Galdós' El amigo Manso: an experiment in didactic method," *Bulletin of Hispanic Studies,* 39 (1962), pp. 16-30.

Eoff, Sherman Hinkle. *The Modern Spanish Novel.* New York: New York University Press, 1961.

---------------------. *The Novels of Pérez Galdós: The Concept of Life as Dynamic Process.* St. Louis: Washington University Studies, 1954.

Gaos, Vicente. *Temas y problemas de literatura española.* Madrid: Guadarrama, 1959.

Giner de los Ríos, Francisco. *Obras completas.* Madrid, 1919.

Goethe, Johann Wolfgang von. *Goethes Werke.* Hamburg: Wegner Verlag, 1962.

-----------------------------. *Goethes Poetische Werke.* Stuttgart: J. G. Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger, 1951.

-----------------------------. *Romans de Goethe.* Traducidos por Bernard Groethuysen, Pierre du Colombier et Blaise Briod. Paris: Éditions Gallimard, 1966.

-----------------------------. *Die Wahlverwandtschaften/Les Affinités Électives.* Traducción de J.-F. Angelloz. Paris: Aubier-Flammarion, 1968.

Gullón, Ricardo. *Galdós, novelista moderno.* Madrid: Taurus, 1960.

Heine, Heinrich. *Buch der Lieder.* München: Carl Hanser Verlag, 1968.

----------------. *Henri Heine.* Presentado por Pierre Garnier. Paris: Éditions Pierre Seghers, 1959.

Hoffmann, E.T.A. *Sämtliche Werke.* München: Winkler, 1960-65.

----------------. *The Elixirs of the Devil.* Traducción de Ronald Taylor. London, 1963.

Jobit, Pierre. *Les Educateurs de l'Espagne Contemporaine.* Paris: Bibliothèque de l'École des Hautes Études Hispaniques, 1936.

Krappe, Alexander Haggerty. "The Sources of Benito Pérez Galdós's *Doña Perfecta,*" Philological Quarterly, VII (1928), pp. 303-06.

Lemartiel, Jean. "Galdós en Francia, en 1900," *Letras de Deusto,* VIII, (julio-diciembre de 1974), pp. 271-77.

Lida, Denah. "Sobre el krausismo de Galdós," *Anales Galdosianos,* II (1967), pp. 1-27.

López, Morillas, Juan. *El krausismo español.* México: Fondo de Cultura Económica, 1956.

Lussky, G. "Galdós' Acquaintanceship with German Literature as revealed in his *Novelas españolas contemporáneas,*" Modern Language Forum, XXIX (1944), pp. 41-55.

Luzuriaga, Lorenzo. *La Institución Libre de Enseñanza y la educación en España.* Buenos Aires, 1957.

MacDermott, Doireann. "Inglaterra y los ingleses en la obra de Pérez Galdós," *Filología Moderna,* Madrid, VI (1965), pp. 43-58.

Madariaga, Salvador de. *De Galdós a Lorca.* Buenos Aires: Sudamericana, 1960.

Mejía, Antonio. "Galdós e Inglaterra," *Ínsula,* VII, lxxxii (1952), 8.

Menéndez y Pelayo, Marcelino. *Historia de los heterodoxos expañoles.* Madrid: Suárez, 1932.

Montesinos, José F. *Galdós.* Madrid: Editorial Castalia, 1969.

Obaid, Antonio. "Galdós y Cervantes," *Hispania,* XLI:iii (1958), pp. 269-273.

Ollero, Carlos. "Galdós y Balzac," *Ínsula,* LXXXII (octubre 1952), pp. 124-132.

Ortega, Soledad. *Cartas a Galdós.* Madrid: Revista de Occidente, 1964.

Pattison, Walter T. *Benito Pérez Galdós and the Creative Process.* Minneapolis: University of Minnesota Press, 1954.

------------------. "El amigo Manso and el amigo Galdós," Anales Galdosianos, II (1967), pp. 135-53.

Pérez Galdós, Benito. *Obras completas.* Madrid: Aguilar, 1966.

Pérez Vidal, José. "Benito Pérez Galdós: Una industria que vive de la muerte," *Anuario de Estudios Atlánticos*, II, 1956, pp. 1-35.

Revilla, Manuel de la. *Obras*. Madrid: Víctor Saiz, 1883.

Río, Angel del. *Estudios galdosianos*. Zaragoza, 1953.

Shoemaker, William H. "Sol y sombra de Giner en Galdós," *Homenaje a Rodríguez-Monino*, Madrid: Castalia, 1966.

----------------------. *Los artículos de Galdós en 'La Nación'*. Madrid: Ínsula, 1972.

Valbuena Prat, Angel. *Historia de la literatura española*. Barcelona: Gili, 1953.

Walton, L. B. *Pérez Galdós and the Spanish Novel of the 19th Century*. London, 1928.

Warshaw, J. "Errors in Biographies of Galdós," *Hispania*, XI (1928), pp. 485-99.

----------. "Galdós's Indebtedness to Cervantes," *Hispania*, XVI (1933), pp. 127-42.


B30280